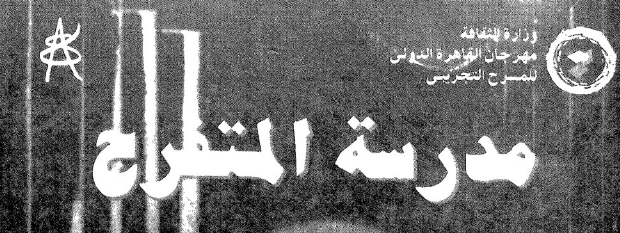


مدرسة المتفرج

قراءة المسرح (٢)

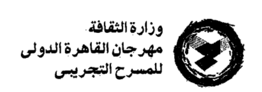
تأليف : آن أوبرسفيلد

ترجمة : أ . د . حمادة إبراهيم

د . سهير الجمل — نورا أمين

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة : أ . د . حمادة إبراهيم



مدرسة المتفرج

قراءة المسرح (٢)

تأليف : آن أوبر سفيلد

ترجمة :ا .د . حماده إبراهيم
د . سهير الجمل - نورا أمين

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة : ا .د . حماده إبراهيم

(المنشورات الاجتماعية)

تصميم وتنفيذ: أمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

تُرجم هذا الكتاب عن الأصل الفرنسى :

L' Ecole du Spectateur

LIRE LE THEATRE (2)

PAR

Anne Ubersfeld

Editions sociales

Pouris, 1981

كلمة وزير الثقافة

يمتلك الإنسان طاقة رائعة هى قدرته على التجريد ، وخلق كيانات مجردة نتيجة وعى يتجاوز الحواس الخمس ، هذه الطاقة هى التى تخلق المجتمعات وتقود الإبداع ، وتقاوم كل أنماط الانحطاط، إنها مجموعة القيم والمفاهيم التى تجعل إدراك الإنسان للواقع يتقدم ، بل وتجعله يتعلم من نفسه ومن العالم المحيط به.

والمشكلة فى تصورى أن نجد اسلوب ذلك الاقتراب من العالم والواقع الجديد المحيط بنا، وفى تصورى أيضا أن رؤانا للواقع والعالم تتطلب أن نزيل الحواجز التى تغيب رؤيتنا؛ أى أن نمتلك طاقة الحرية، فالحرية وحدها هى التى تجعلنا نعرف كيف نرى، وكيف نتخيل ، وكيف نبدع.

ومهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، هو أسلوب للاقتراب من العالم، يحمى حرية المبدع ؛ إذ مفتاح الإبداع والتجديد الثقافى ليس فى التقليد لأنماط ، بل هو فى صدق المبدع وحريته.

لقد كان علينا أن نتيح هذا المناخ المشحون بالكهرباء ، مفعمين بالامل، لأننا نعى أننا نصوغ ونخدم مصالح وطن، وهذا الوعى الراسخ هو الذى يجعلنا نرفض الاشباعات السهلة، ونُدين مساندة السذاجة ، ولا نقع فى شرك التشويش، والأمل لدينا لا يفتر فى تلك العقول القادرة على التقييم الصحيح لمستقبل الثقافة والفن فى هذا الوطن.

هذه هى الدورة الثامنة لهذا المهرجان ، الذى يحرص المبدع على أن يكون أكثر انفتاحاً، وأكثر ابتكاراً ، ويبعث فينا البهجة ويخلصنا من الامتثال للقولبة ، ويستثيرنا بالتحدى ، وينزع منا الخوف من الحرية.

فاروق حسني

وزير الثقافة



كلمة رئيس المهرجان

مسرح امريكا اللاتينيه

حقيقة، إن كلماينكسر خارجنا له رنين في داخلنا، لكن الأدب والفن يعمقان الرنين، ويستولدان سؤال المصير. فهذه القارة-أمريكا اللاتينية- التى تعرضت لانكسارات اجتماعية، وانتكسات اقتصادية، وتشويهات ثقافية، وافتقادات لمساحات من ترابها، وتفتيتات لكيانها؛ نكاد نراها واضحة فى صورة رمزية أبتدعتها مخيلة الكاتب «جابرييل جارسيا ماركيز» فى روايته الفذة « مائة عام من العزلة» وتحديداً عندما يُبتلى أهالى مدينة «ماكوندو» بمرض الارق الغامض ، الذى يؤدى إلى نتيجة حرجة ، هي فقدانهم ذاكرتهم. «فالمريض عندما يتعود على حال السهد يبدأ بنسيان ذكريات الطفولة التي تنمحي من ذاكرته، يتلوها نسيان الاسم ومعنى الأشياء ، واخيرا هوية الأشخاص ، وأيضا الوعى بالذات، حتى الغرق فى بلاهة بدون ماضى». وفى محاولة أهالى «ماكوندو» للتغلب على صعوبة تذكرهم للأشياء راحوا يكتبون الأسماء على الحاجيات من أجل معرفة ماهيتها وتذكرها. «فبفرشاة مغموسة فى الصبغة سجل كل شئ باسمه: مائدة، كرسى، ساعة، باب، حائط، سرير، كسرولة. ذهب إلى الحظيرة والحديقة وسجل الحيوانات والنباتات . بقرة، تيس، خنزير، دجاجة... فهم أنه يمكن أن يأتى اليوم الذى يتعرفون فيه على الأشياء من أسمائها المكتوبة؛ لكن دون أن يتذكروا استعمالاتها، ومن ثم صارت الأمور واضحة، فالورقة المعلقة فى رقبة البقرة تعطى عينة نموذجية للطريقة التي كان يناضل بها سكان ماكوندو» ضد النسيان : هذه بقرة، يجب حلبها فى كل صباح لكى تعطى اللبن، واللبن يجب غليه لخلطه بالقهوة، وعمل قهوة باللبن. وهكذا واصلوا العيش فى واقع متزلق يمسك به مؤقتا بالكلمات؛ لكنه واقع كان ينبغى أن يهرب دون أمل في إمساكه عندما ينسون قيمة الحرف المكتوب».

إن هذه الصورة الإبداعية ذات الحضور الكلى بعمقها النفسى، هى شهادة تكثف أزمة الذاكرة؛ أى أزمة هذه القارة، اذ تجسد مشكلة الحفاظ على الماضى ؛ بل ومدى الاحتفاظ به، كما تتساءل عما سوف يبقى من أمريكا اللاتينية أمام انتهاكات طوفان النسيان. إنها تطرح السؤال المزدوج للهوية والمغايرة، كنتيجة للتحولات التي اكتسحت العالم فى العقود الأخيرة، فخيال «ماركيز» المبدع يطرح السؤال الذى لن يعفى منه أحد في هذا الزمن المعاصر .

وفى تصورى فإن شرط المواجهة لا يتطلب الخداع، أو لعبة الخطاب المستتر؛ بل خرق الصمت ؛ إذ جوهر المواجهة الحالية هو «المنطق» الخاص للمبارزة؛ بمعنى أن التحدى هو الذى يعيد الشرف والمكانة والحضور. والخطاب العلنى المتكامل المتلاحم المتماسك، هو الذى يوفر لممارسات المجتمع أن تتخذ شكلا جماعياً؛ يرفض صوره العجز العام فى مواجهة بنية هيمنة النسيان؛ وذلك بالتحدى المكشوف كفعل لتأكيد الذات، بقراءة الصورة الاجتماعية الحقيقية، "وإعادة النظر" بتسمية الأشياء وتحديدها.

لقد تمت مواجهة طاعون النسيان الطاغي؛ ليس بالتعايش معه؛ بل بالوعى به، وبما يؤدى إليه من «بلاهة»، فقد أمسك أهالى «ماكوندو» بثوابتهم، ولو مؤقتا: بالكلمات. وكان عليهم الاستمرار فى ملاحقته، إما بأن لا ينسوا قيمة الحرف المكتوب، أو بأن يجدوا بديلا من أشكال مواجهة انتهاكات النسيان . وبمعنى آخر بألا تتأكل إرادتهم أمام مرات الفشل. تماماً كما فعل بطل «الحب فى زمن الكوليرا» الذى تمسك بحبه لأكثر من نصف قرن. لقد بقى خائراً، ولكن لم يهجره الأمل حتى أدركه.

فالدعوة الى تسمية الاشياء وتحديدها صار هما اساسيا تواجه فيه هذه القارة نفسها بنفسها، ماهى أمريكا اللاتينيه تلك التي تمتلك حاليا خمس عشر لغة هنديه - امريكية ولغة لاتينيه هى الفرنسية، ولغتين اوروبيتين غير لا تنيتين هما الانجليزية والهولنديه، بالاضافه الى اللغتين الرسميتين الاسبانيه والبرتغالية، وتمتلك ثقافة خلاسية تنوعت مكوناتها حتى واجهتها مشكلة تحديد هويتها...!! ... ؟. أيعنى التساؤل الاحتياج الى ما يشحذ طاقة وقدرة جماهير هذه القارة لمقاومة هيمنة طاغية؛ أم أنه يعنى نوعا من الزهو بالمغايرة. أم أن التساؤل ذاته يسهم فى تكوين ذلك «المفهوم» عن أمريكا اللاتينية ؟ قد يكون ذلك كله أو جزء منه صحيحا لكن

الممارسات البشرية لا تبقى دائما مغلقة، فحين اجتمع مجموعة كبيرة من نخبة مثقفي القارة في «ليما» عاصمة «بيرو» تحت مظلة «اليونسكو» في محاولة الإجابة عن السؤال لتحديد «المفهوم» كانوا قد أعطوا لممارساتهم معنى ... لقد راحوا يطرحون تساؤلات تمس التاريخ والواقع والفكر؛ وهي مكونات «المتخيل الاجتماعي»، الذي يحوي جملة التصورات والرموز والمعايير والقيم التي تكسب كل مجتمع بنيته اللاشعورية، فهم يرون «ضرورة النظر الى القارة بدءاً من معاصرتها ورجوعا الى الماضي» وفق منهج يرتكز على فرضية "أن وحدة أمريكا اللاتينية غير قابلة للشك بدءاً من مجمل تاريخها؛ لكنها غابت عن الأنظار خلال عملية تكوين القوميات التي جرت في القرن التاسع عشر" ويؤكدون على ضرورة " اعتبار أمريكا اللاتينية كلا واحداً تشكله التشكيلات السياسية القومية الراهنة". وقد أسفرت اجتماعاتهم عن إصدار سلسلة من الدراسات تحت مسمى «أمريكا اللاتينية في ثقافتها »، بقصد البحث عن «مفهوم» القاره كما تبلورها المظاهر الثقافية للقارة. وفي تصوري فإن البحث في الممارسات الثقافية يعني تهديداً بالمغايرة وتجديداً للاتصال وتعميقاً للوعي. بل إنه مقاومة حقيقية وشكل في أشكال المواجهة.

وقد كانت نتائج المؤتمر العالمي الرابع لمسرح العالم الثالث الذي انعقد في مدينة «كاركاس» بفنزويلا عام ١٩٧٦، تعزيزاً لاستمرار هذا التحدي المكشوف، والرغبة الحرة في الانتماء وتسمية الأشياء في مواجهة منطق نمط السيطرة الذي يقوم على التفتيت التام للقار؛ إذ قرر المؤتمرون ضرورة إقامة ورشة لمسرح أمريكا اللاتينية يتحدد هدفها في وضع أبحاث وتطويرها سعياً للوصول إلى الأشكال المسرحية المناسبة لخلق مسرح يلبي متطلبات ودرجات تطور بلدان أمريكا اللاتينية، وتبنت «أليونسكو» مشروع إقامة الورشة الدائمة لمسرح أمريكا اللاتينية التي تتولى نظريا وتطبيقيا قضايا ومشكلات المسرح في القارة، وتعددت الورش المتفرعة وفقا لمجالات المسرح المتعددة؛ مثل ورشة حول أوضاع المخرجين الشبان، وورشة حول الدراما في أمريكا اللاتينية، وورشة للمعاهد المسرحية ولقضايا تدريب الممثل، وورشة حول مراكز الأبحاث المسرحية والنشر في أمريكا اللاتينية ؛ وفي تصوري فإن إقامة الورشة التي تعمل على تضمين عناصر الحضارات الثلاث: «الهندية الحمراء، والإسبانية، والافريقية.» انما هو تجسيد

لخطاب التواصل والتكامل الحضارى بين المكونات الثقافية للقاره، وشكل من أشكال تسمية الأشياء وتحديدها .

إن هذا الإعلان الواضح عن التراث المكتوم والملتزم بحلقائه الحضارية، يسعى لتعميق الوعى «بالموزاييك الثقافى» لهذه القارة، كنتيجة لتوحد الإرث الهندى والأيبيرى والأفريقى، كثلاثة فى واحد، وهو إرث يعكس إرادة تأكيد الذات فى مواجهة تحدى الاغتراب الثقافى ، بطرح الخصائص الفريدة التى تتميز بها الشخصية الاتينية الأمريكية؛ أى تلك الطاقة الداخلية التي تدفعها نحو تكامل ثقافى دائم من خلال الصهر والاستيعاب، وهما ماشكلا هوية الإحساس الوطنى القومى الذى رافق مراحل استقلال بلدان القارة ، وهو الاحساس الذى واجه موجات المهاجرين الأوربيين في القرن التاسع عشر والعشرين، ولم يسمح باقامة أقليات عرقية تشكل تكتلاته متفارقة وجماعات طاغطة.

ولا شك أن الكشف عن التراث المكتوم من «موقع اجتماعى» أو «مكان اجتماعى» مفتوح للتجمعات، كالمسرح، يتيح إمكانية انتشار إعادة انتاج القيم والمعايير التي يعكسها النتاج الثقافى القائم سابقا بمضمونه التاريخى العام، ويقبل به المجتمع ويستوعبه، وهذا مايؤكد أهمية الدور الحيوى الذى يلعبه المسرح كأحد«المواقع الاجتماعية» فى مواجهات التحدى؛ خاصة وأنه يقال إن «سندريللا الحقيقية لثقافة أمريكا اللاتينيه هى المسرح».

إن الخيال هو وسيلة المبدع «ليقص» الحياة ويطرح رؤيته، وهو أيضا أداته للعب مع الزمن، كى يصد الموات وكى لا يفقد الإنسان الأمل ، ومثلما كانت «شهر زاد» تروى حكاياتها الخيالية على «شهر يار» كى تصد الموت عن نفسها، فيتراجع الموت كلما تقدم أمام حكاياتها الجذابة، التى تفصل «شهريار» عن العالم المنظور، إلى عام غير منظور، فتلهب خياله فيرجئ قتلها، كذلك فإن كتاب ومبدعى أمريكا اللاتينيه بخيالهم السحرى وطاقاتهم الخلابة فى صياغة فضاءات إبداعاتهم، يدفعون الموت والضياع والانسلاخ الثقافى عن شعوبهم-رغم مأساوية الظروف التي تعيشها مجتمعاتهم؛ إذ فى قائمة ديون العالم الثالث تعد اكثرية بلدان امريكا اللاتينية من

البلاد المدينة-ذلك أنهم يدركون أن ثروة البلدان لا ترتبط فقط ماديا بازدهار الصناعات، وإنما ترتبط أوثق ارتباط باسقلالها وامنها، والقضاء على «الأموال السوداء» التي تشترى الضمائر بالرشوة، فتهدد النسيج الاقتصادى والاجتماعى، فيزول العدل، وتتعطل المسئولية، وتغيب الديمقراطيه وتكافؤ الفرص .

ويرافق جهود المبدعين دور السلطات العامة. فرغم أن المنظومة الاقتصادية السياسية فى أمريكا اللاتينية مهددة بقانون «التقادم التاريخى» إلا أن السلطات العامة لا تتخلى عن دعم وصياغة السياسات الثقافية تكريسا للهوية ، والتي ترتكز أساساً على «التكامل والتمازج» باستيعاب وصهر قيم ثقافية متعددة الجنسيات، كما تشدد هذه السياسات الثقافية على توليد الوعى بالحاجة الى اثبات الهوية الثقافية، وتشجع القدرة الخلاقة وتوجهها نحو إعادة أكتشاف القيم التي تنتسب إلى الثقافة الوطنية بشكل خاص في مواجهة هجمة «التأورب» وتنمى الوعى بالمواطنة المسؤولة، وتؤكد على ثقافة ديمقراطية، بتحريك القناعات والقيم والمثل والمشاعر. فقد أقامت السلطات العامة فى المكسيك متحفاً للرشوة والفساد، إذ يذهب المكسيكيون خلال عطلة الأسبوع مع عائلاتهم لزيارة هذا المتحف الذى شيد من الثراء المحرم. إن إقامة المتحف نوع من الاحتشاد ضد الفساد، وتأكيد للعقاب عليه، بل تسمية للأشياء وتحديدها، يمنح الحياة معنى أكبر من أن تكون قطعة لحم ويعنى أن الجسد أكثر من ثياب ترتدى.

كما تؤدى المنظمات الحرة غير الحكومية دورها بمساع تنويرية على المستوى الإقليمى والقارى مثل منظمة *Conciencia* الأرجنتينية، التى أقامت شبكة علاقات مع بقية دول القارة مثل تشيلى، البرازيل، أوروجواى، باراجواى، بيرو، اكوادور، كولومبيا، المكسيك، كوستاريكا، بوليفيا، هندوراس، السلفادور، الدومنيكان، لتعميق الدعوه للديمقراطية، وعقدت عام ١٩٨٧ «مؤتمر أمريكا اللاتينيه الأول» ليناقش دور المرأة فى تعزيز الديمقراطية ، كما أسفر هذا المؤتمر عن تشكيل لجنة «من أجل دعم وتعزيز الديمقراطية فى دول أمريكا اللاتينية» وتوالت المؤتمرات العامة تحت مظلة هذه المنظمة غير الحكومية التى شغلها همّ تحديد نموذج تنظيمى على صعيد أمريكا اللاتينيه، وتبادل التجارب، ووضع استراتيجيات مشتركة للتربية المدنية.

ويماثل هذا النشاط مساهمات منظمة *Libro Libre* غير الحكومية التى تمارس فعالياتها فى أمريكا الواسطى فى ترويج الثقافة الديمقراطية، وتطوير الثقافة السياسية، والتربية المدنية فى إطار الديمقراطية.

هذه القارة بتجربتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية الكاملة، تستحق منا الالتفات إليها والحوار معها، وخاصة فنونها وثقافتها الخلاسية المتوترة ، الساعية للتكامل، والتي صاغت بشر هذه القارة، وطبعتهم بخصوصيتها ، فانعكس ذلك على الابداع والمبدعين خيالا ولغة، وإتسمت إبداعاتهم بطابع «الباروك» الذى أنتج بالمواجهة بين ثقافات وأجناس مختلفة تهجيناً خاصاً. وقد تطور وتجدد حتى أصبح أسلوبهم الشرعى الراهن المتميز، كوليد لوجدان خاص يمتلك رصيداً من المعطيات الجغرافية والتاريخية المتفردة، شكلت اتجاهاً يبحث عن الأصالة، ويواجه الافتقاد والنقص. هذا الاتجاه «الباروكى» يستخدم التوفيق، والتنويع والمزواجة، والسخرية والترادف والمعارضة، والطابع الكرنفالى، كما يدرج فى صياغاته الاقتباس المندمج «التناص» . والاستحضار والإخفاء، والحذف والكولاج، والجناس التصحيفى والجناس الاستهلالى، والتكرار والتنافر وانقطاع التجانس؛ ويستخدم اللغة التصويرية والصريرية المتعددة الألوان، إنه يسعى للانصهار بإلغاء الحدود الزائفة، ويخترع الألفاظ والتراكيب. إنه يرفض كل تأسيس ويمزج بين كل الأنواع؛ فهو يعكس واقع أمريكا اللاتينية ذات الوجود «الباروكى»، وهو يهدف إلى إعادة هيكلة لغته او إعادة اكتشاف لغته ذاتها. إنه أيضا إحدى محاولات «تسمية الأشياء».

لقد واجه مبدعو وكتاب هذه القارة واقعهم القومى باستنفار دائم حانق، فراحوا يبحثون عن الجوهر من خلال الخيال الآسر والفانتازيا والمهارة الفردية الفاعلة؛ ففتح ذلك أمامهم آفاقاً من حرية المغامرة الإبداعية الشخصية فى التعبير ، وأعاد خلق لغتهم للنفاذ إلى جوهر ماهو قومى. وحررهم من عبء توثيق الواقع والنمذجة والمحاكاة الأمينة للواقع، وفرض القطيعة مع الجاهز والمكرور، ولا شك أن «انقطاع التقاليد» لا يعنى رفضاً تاماً للماضى بقدر مايعنى إبداعا جديداً، رؤية جديدة، ليست استنساخاً لنماذج، بل هى نتاج جدلى للتقاليد، أى استمرار وتغير واتساع، واستلهام لما لم يندثر

بعد من الوعى الجماعى، دون الارتباط بصياغات مشلولة مفلسة تعجز عن أن تجعل الكاتب يدلى بشهادته أمام عصره، محتفظاً فى ذات الوقت بجذوره ومنتسباً لماضيه. ملتصقاً بجوهرة، مستخدماً مفردات اللغة الخفية متحرراً من القيود .

ولعل الواقعية السحرية *Magic Realism* التى شاعت فى الثمانينيات فى هذا القرن تعد إحدى تجديدات كتاب هذه القارة، حين انطلقت إبداعاتهم -كما عند «جابرييل جارثيا ماركيز» و «اليخو كاربنيتر» و «رينالدو اريناس» و «دانيل مويانو» وغيرهم - تحاول إدراك جوهر الواقع المتحول، والعثور على وسائل إبداع جديدة للتعبير عنه، فقد رأينا أعمالهم تحمل غرائب ومستحيلات تجاور وتتداخل مع تفاصيل الواقع المألوف، حيث يمزج الواقع بالفانتازيا بالأسطورة بصور من عالم غير مرئى؛ حتى شكل كل ذلك واقعاً سحرياً مختلجاً له جمالياته الخاصة، وهو يسعى لانتهاك الواقع الراهن وتجاوزه، ويتمرد على بنيته وجمود منطقه، ويسخر منه ويسائله، ويرفضه ويتحداه.

وتيار التجريب الراهن فى مسرح أمريكا اللاتينية يسعى لذات الهدف، إذ يرفض كل أسس الطمأنينات الخادعة التى يوفرها اجترار الأنواع الفنية التقليدية، فينسف تلك الأنظمة بمعاييرها الاصطلاحية ولا يتستر عليها، ويتبنى مغامرة الاختلاف، ويطرح منطق التشابك، ويخترق ثوابت الحدود بين الأنواع الأدبية والفنية، ويجرب مدى مطاوعتها للامتزاج، ويستوعب أشكالا تعبيرية «فوق - ادبية»، فيهز التقاليد الفنية ويجادلها ويضعها فى حالة استنفار، ويجبرها على أن تتخلى عن مرجعيتها المستقرة، ويخلق الانتظار واللاوثوق، يرتكز على الواقع لكنه لا ينقله مقيداً به، بل يسلك كل دروب الحرية. إنه ببساطة يمارس التجاوز إنقاذاً للإبداع.

حقيقة إن الأرجنتين وتشيلى والمكسيك تعد المراكز المسرحية المشعة، لكن الحركة المسرحية التجريبية فى بلدان القارة تحتضن العديد من التجارب المتنوعة. فإن كنا نجد «مارتا مينوخن» فى «بونيس أيرس» تمارس تجاربها فى تقديم العروض المسرحية التى تشحب فيها «الكلمة» كعنصر أساسى للدراما، ويتقدم عليها عناصر العرض الأخرى؛ فعلى الجانب المواجه نرى تجارب « ألفريدو رود ريجث ارباس» فى الأرجنتين تعيد الى

«الكلمة» قيمتها، فيخلق بنيات مسرحية تتخذ من طريقة الالقاء الشكلية أساساً لتقديم نص «قصصى».

وتفترش إبداعات التجريب ساحات المسارح فى بلدان القاره يقودها نخبه من المبدعين نطرح بعضا منهم. فمثلا نجد فى «الارجنتين»

«اجوستين كوزانى *Agustín Cuzzani* » و«اوسبالدو دراجون» الذى كرمه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته السابعة، و«داكيرو ساينث *Saenz* »

و«روبرتو كسا *Roberto Cossa*» و«ريكاردو تالسنيك *Ricardo Talesni*»، وفى المكسيك «اميليو كاربا ييدو Emilio Carballido»

و «خورخى ايبارجو ينجويتيا *Jorge I barguengoitia* »، وفى تشيلى

«خايمى سيلبا *Jaime Silva*» و«ايجون فولف *Egon wol FF*»

و«كارلوس سولورثانو *Carlos Solorzano* » وفى كوبا

«خوسيه تريانا* Jose Triana»، و«هتكور كينتيرو *Héctor quintero* » و«خيسوس دياث» *Jesus Díaz*» و«انطون أرُّفات *Antón Arrufat*»

وفى البرازيل «خورخى اندرادى*Jorge Andra de*»،و«الفريدو دياز جومز

A lfredo Días Gómes» و«ادوفالدو فيانا *O duvaldo Viana*»، وفى السلفادور «منين دسليال *M.Desleal* »، وفى كولومبيا «انريكى بونيا فنتورا *Enrique Buenaventura*»، الذى كرمه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته السادسة.

وتجارب هؤلاء المبدعين المتنوعة تسعى للانفلات من القواعد والصيغ المكرورة، سواء فى البناء المعمارى للمسرح، أو فى علاقة الجمهور بالممثلين، أو هيمنة فكرة «الوهم

---

* *ترجم أ. فتحى العشرى الى العربية مسرحيته " **ليلة القتلة** "*

بالواقع»، أو سيطرة البناء المرتكز على «الحكاية»، أو جبرية الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع الأدبية والفنية.

هذا الإبداع الجديد ترافقه حركه نقدية تصدر عن حساسية فنية تعتمد على القراءة الاستشفافية لتضئ تلك الإبداعات ، من أشكال ورموز، وعلاقات بين رموز ، فتكشف عن طاقتها، أى تضئ ماهو جوهرى وكامن فى الإبداع، فيصبح النقد مغامرة دائمة لفك رموز العالم الإبداعى ، تجعل من علاقته بالعمل الفنى تجربة حية وفريدة.

وانطلاقا من أن الخيال لا يسكن ويبحث دائما عن المعنى، ويجعل الوعى يلاحق المعانى ليمتلئ وجوده ، إذ المعنى هو الذى يخلق الوجود، فإن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى بحثه الدائب عن تيارات الإبداع التى تحرك الثقافات ، والتى تتجسد فى طرائق التعبير والآثار الفنيه، لاثراء الحركة المسرحية المصرية، فإنه يطرح فى هذه الدورة الثامنة مسرح أمريكا اللاتينيه، كموضوع لندوته الرئسية التى يشارك فيها مبدعون ونقاد من أبناء هذه القارة، يقدمون رؤاهم وتجاربهم وهمومهم، وإلى جانبهم مجموعة من المبدعين والنقاد من أوروبا وأمريكا والعالم العربى يتناولون إبداعات مسرح أمريكا اللاتينية وكيف يرونه.

وقد قامت إدارة المهرجان فى إطار إصداراتها بترجمة ستة كتب ضمن مجموعة مطبوعاته هذه الدورة، تتناول جوانب من مسرح أمريكا اللاتينية، قام بترجمتها نخبة من شابات وشباب مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، وهى «المسرح الجديد فى كولومبيا» تأليف جونتالو ارسيلا، و«المسرح الشفهى التمثيلى» تأليف فرانثيسكو جارتون، و«مسرح أمريكا اللاتينية» تحرير مجموعة من الباحثين، و«نحو نقد جديد ومسرح جديد فى أمريكا اللاتينية» تأليف الفونسو دى تورد وفرناندو دى تور، وكلها بأقلام أبناء هذه القارة، بالإضافة إلى كتاب«المسرح المستقل فى الأرجنتين» تأليف ديفيد ويليام فوستر، وكاتبه ابن وجدان وثقافة مغايرة ، ثم مجموعة من إبداعات مختارة لمسرحيات معاصرة من هذه القارة.

وتظل الحركة المسرحية المصرية مدينة بالفضل للفنان فاروق حسنى وزير الثقافة صاحب فكرة هذا المهرجان وراعيه، الذى ضخ به شحنات إبداعية اندفعت تغير إيقاع

الحياة المسرحية المصرية والعربية، بحثا عن التفرد وإيمانا بأن الفن ليس هو الجمود، وإنما هو المقذوف خارج المألوف والمعتاد، الذى يؤجج الحياة، إنه ليس خطاباً أو مقولة فكرية.

أ.د. فوزي فهمي

رئيس المهرجان

من أعمال الكاتبة

سالاكرو، سيجير ، ١٩٧٠ .

الملك والمهرج، كورتي، ١٩٧٤.

قراءة المسرح، المنشورات الاجتماعية، ١٩٧٧.

الشيء المسرحي، C.N.D.P. (المركز القومي للدراسات الشعبية) ١٩٧٨.

الفضاء المسرحي C.N.D.P. (المركز القومي للدراسات الشعبية) ١٩٧٩

(بالتعاون مع ج، بانو)

تمهيـد

هل هناك صوت متوسط بين حفيف ما يستحيل صياغته وبين طنطنات البلاغة المتعالية؟

(ج. بلمين – نويل)

البحث الذى نحن بصدده اليوم يمكن أن يُعد المحاولة القصوى لإعطاء صورة موجزة عن العرض المسرحى، لكنها صورة كلية، وربما يكون الأوان قد فات لمحاولة كتابة هذا البحث ، من قبل أن تتكون علوم متفرقة فى الرموز والدلالات. ودفاعنا أنها محاولة لتحقيق كيان كلىّ نظرى، بل إنشاء نظرية تجمع عناصر العرض المسرحى. ومحاولتنا فى التنظير قلما تتناول عناصر من غير العرض المسرحى؛ وما أفْدح الخطر الذى نتعرض له ونحن ننظّر للكليّات، مع جعلنا المسرح مقصورا على شكل معين من أشكال المسرح تُمليه علينا أذواقنا أو عاداتنا، فإذا أردنا ألا نستبعد شيئا مما يدخل فى صميم المسرح، كان من الصعب علينا أن نقدم عن العرض المسرحى صورةً مركزية.

إن ما نحن بصدده هنا هو محاولة للاتصال أو التواصل (فكلمة تبسيط ليست لطيفة) من شأنها أن تقدم للمشاهد بعض الطرق الإضافية لزيادة استمتاعه وتنشيط عينيه وأذنيه، وشحذ فكره. وكان لا بدّ من استعمال لغة متخصصة غير مألوفة : ليس فقط لتجنب التكرارات (وهذه إحدى فوائد الجبر) أو لإمكانية التعميم والتبسيط (فالجبر أيضا يعمم) – وإنما، وبالذات، لربط النشاط الفنى، وهو هنا المسرح، بسائر الأنشطة البشرية الأخرى فى العلوم الإنسانية.

إن البحث فى مجال الرمز المنصىّ يُعد مغامرة، نظرا لصعوبة عزل الرمز المنصىّ، إن الرمز الوحيد هو الممثل ولكنه، أشبه بالذرة، ليس رمزاً بسيطاً، غير قابل للتقسيم؛ إنه نسيج من الرموز "نص".

وكان علينا أن نواجه هذه الصعوبات بكل تواضع وخضوع، مع الاعتراف بقصورنا وجهلنا، وبما فى الكتاب من ثغرات وفجوات، كالعلاقة بالموسيقى والسينما على سبيل المثال.

وقد رأينا أن نلتزم ببعض القواعد :

١- ألا نحاول التنظير فى المواطن التى تكون النظرية فيها مازالت متعثرة أو ليس لها وجود بالمرة.

٢- فى المواطن التى لا نستطيع فيها التنظير، أن نسلّم ببعض الاجراءات الوصْفية المحضة.

٣- أن ننطلق، ويالها من فضيحة، اعتمادا على خبرةٍ عملية متواضعة.

ومن ثم عدم التحدث عن عروض لم نرها رأى العين (اللهم إلا بعض الحالات المشار إليها) وألا نتردد فى إقامة نظرية حالية للعرض فوق الأشكال المعاصرة جدا من العروض المسرحية (جروتوسكى، بوب ولسون، كانتور، ليوبيموف، بيترستين ستريهلر، ڤيتاز.) - مادامت النظرية والممارسة فى مجال الفن متلازمتين، وأن طرائق القراءة تواكب إبداعات الفنانين وترتبط بها بعلاقة وثيقة، علاقة دقيقة يستوجب علينا أن نعبّر عنها جنبا إلى جنب مع الممارسة الاجتماعية. غير أن هذا قد يكون قصة أخرى.

المحتويات

الفصل الأول

المنصة والنص

«ينبغي أن نسلم بأن الحقيقة الأدبية الخياليه للفن ،

هي شيء مختلف عن تنفيذها المادي في الزمان

وفي المكان فوق المنصة .»

ت . كانتور: مسرح الموت، ص ٥٣ .

على النقيض من الزعم الباطل الشائع والذى كان مصدره المدرسة، لا يُعدّ المسرح نوعاً أدبيا. إنما هو ممارسة عملية تتم فوق المنصّة. لقد استطعنا فى مكان آخر القيام بالمهمة المزدوجة، المناقضة للعرف السائد ،والتى تتمثل فى قراءة النص المسرحى بوصفه غير قابل للقراءة، وفى ذات الوقت، قراءته بوصفه قاعدة أو ركيزة لنوع من الممارسة العملية، أو بمعنى أصح ، لشبكة من الممارسات العملية ذات الدلالات .

على ذلك سيصبح من المستحيل علينا أن نعتبر « العرض المسرحى » ترجمة لنص يمكن أن يعدّ كاملا بدونه، ولا يكون العرض بالنسبة لها سوى القرين أو البطانة. نوعاً من « الشرح »المنظور نقدمه لأولئك الذين تعوزهم القدرة على التجريد التى تفترضها القراءة الأدبية. إن الكاتب المسرحي، منذ عهد أفلاطون، يختفى خلف مذيع النص المكتوب، وهو الممثل .

هذا إذا لم يكن النص نفسه يختفى أيضاً. إن الضّمان الوحيد لاستمرارية النص وبقائه هو الضرورة التى يمليها وجود شىء مكتوب يضمن البعث فى المستقبل لعرض حظى بالإعجاب فى يوم من الأيام. فما أكثر الأعمال المسرحية التى اختفت، قبل

اختراع الطباعة وبعدها، لأن عرضها لم يكن مقنعا بما فيه الكفاية، لكى يحاول مخرج العرض نفسه، أو آخرون غيره، إعادة المحاولة .

إن لفظ " عرض " *نفسه غير مناسب ، مع أنه هو المستعمل . (ومن الصعب إهماله) باعتبار أنه يفترض إعادة تقديم شئ سبق تقديمه فى مجال آخر (كتاب أو كتيب) للمرة الأولى . إذن فالعرض (إعادة التقديم) هو تقديم . والعرض هو عمل فنى ، أو بمعنى أدق ، إنتاج فنى ، الجانب النصىّ فيه (اللغوى) ليس حاسماً ؛ أو بمعنى أصح ، هذا الانتاج المرتبط حتماً بوجود " نص " (وسنرى لماذا وكيف) لا وجود له بوصفه انتاجاً فنياً إلا من خلال -وبواسطة- ما يمارس على المنصة من نشاط . ومن المؤكد ، بالنسبة للمتلقى ، أنه يستطيع أن يجعل من النص المسرحى (الماثل فى صفحات كتاب) موضوع " ممارسة عملية قرائية"، أن يجعل من النص الذى يقرؤه شيئاً أدبيّاً . وليتم له ذلك ، سيكون مضطراً لأن " يسدّ ثقوب النص " ، أو بعبارة أخرى ، سيكون القارئ مضطراً لأن يصوغ عرضاً خيالياً .. ونحن ندرك الأسباب التى تجعل بعض القراء يحبون قراءة المسرح ويستمتعون بهذه المنصة الخيالية ، فى حين أن غيرهم يرفضون مثل هذا الأسلوب فى علاقتهم بالمسرح .

لنذهب أبعد من ذلك : لن يكون من الصعب علينا أن ننظر للمسرح فى البداية بوصفه " قلباً نقدياً " لفكرة العرض باعتبار أن مهمة المسرح المادى هى صياغة "النموذج الحقيقى " للصياغة الخيالية حينئذ تصبح المنصة مرحلة تالية للشئ الخيالى ومن هذا المنظور يكون المرور بالنّصيّة الأدبية شيئاً غير جوهرى .

---

* لفظ عرض فى اللغة الفرنسية يعنى حرفياً " إعادة تقديم " ، باعتبار أن العمل المسرحى سبق تقديمه للجمهور فى شكل نص ، ومن ثم لأن عرضه على خشبة المسرح هو تقديم ثانٍ أو إعادة تقديم.(المترجم)

النص المثقوب والمنصة الخيالية :

١-١ ترجمة - توضيح :

من الضروريّ أن نعود إلى هذه الجزئية فهي غير مفهومة تماماً: إن العرض المسرحي لا يمكن أن يكون ترجمة للنص ولا توضيحاً له .

أ) فهو ليس ترجمة النص (النقل من لغة إلى لغة أخرى) ؛ وإلا كان عملية عقيمة لأن النص (الحوار) موجود داخل العرض المسرحي ، بوصفه رموزاً لغوية، " على المستوى الصوتى " ؛ فلماذا نترجم نصاً مفهوماً ؟

ب) على العكس من ذلك ، يمكننا ، عند الضرورة ، أن نتحدث عن الترجمة فيما يتعلق بالإشارات الوصفية التى تكون فى ثنايا النص .

إن نقل " النص الإرشادى " إلى المنصة ليس ترجمة وإنما هو عملية تنفيذية بالمفهوم الذى نتحدث به عن تنفيذ عمل موسيقى .

ج) كذلك فإن العرض المسرحى ليس توضيحاً، وإنما هو ، بالمعنى الحرفى للفظ ، تتمة لهذا العمل . إن ما يمكن أن نطلق عليه " توضيحاً " هو العرض الخيالى الذى يصوغه القارئ . وهو عرض منقطع ، جزئى ، وبشكل عام فقير ، ولا يستخدم سوى أشتات نصيّة . وفيما يتعلق بهذه الأشتات ، فإن العرض الخيالى يتضمّن ما سبق تسجيله فى ذاكرة القارئ : عرض سابق أو صورة فوتوجرافية لعرض أو فيلم (تلفزيونى أو غير تلفزيونى) . دليل ذلك تلك الطالبة الثانوية التى كانت لا تستطيع أن تتخيل شخصية " هيرميون " فى مسرحية أندروماك، إلا بملامح وجسم " بريجيت باردو " .

١-٢- عدم تمام النص المسرحي :

وبطبيعة الحال ؛ فإن النص المسرحى كتب لكى يعرض ، اللهم إلا فى حالات نادرة(١) . ومن ثم فإن النص ينبغى أن يترك الفرصة لاحتمالات العرض ؛ وفى هذا الصدد فإن الإشارات الإرشادية بالغة الدقة تكون دائماً مبعث ضيق وبخاصة تلك التى تتعلق بالممثلين . فكيف يتم إخراج أو تنفيذ دور على خشبة المسرح لشخص بالغ المؤلف فى تحديد ملامحه وصفاته ؟ كيف يتسنى عرض الصعب (أو ما غلا ثمنه) ، أو ما ينتمى إلى مجال فضائى أو مكانى يضرب فى الخيال ؟ وحتى إذا أمكن الالتزام بالارشادات الصارمة، ألا يوجد فى العلاقات الحركية بين الشخوص، والعلاقات المكانية والمادية بينهم،عناصر حاسمة تخرج عن إطار الكتابة النصية؟ فى مسرحية الاعترافات الزائفة لماريفو، حينما قام الخادم أرلكان بتقديم "دورانت" ، كل شئ يمكن أن يقال عن "دورانت" من طريقته فى الجلوس أو عدم الجلوس - وإذا جلس يأخذ راحته أو لا يستقر إلا على طرف المقعدة، أو من أسلوبه فى مخاطبة ارلكان. كل شىء يمكن قوله فيما يختص بالهيئة، والشكل المادى والجمال وملامح الشخصية. وبمعنى آخر، إن العرض يشكل نظاماً من الرموز يسير جنبا إلى جنب مع الرموز اللغوية للحوار. ومن ثم يزوّد حديث الشخوص بظروف بيانية وإيضاحية خيالية .

١٠٣٠ نظام الشفرة :

وأخيرا فكل شىء يسير وكأن النص المسرحى مكتوب لنظام شفرة مسرحية معين، أوبعبارة أخرى، لعادات وتقاليد جمهور معين، هذا النص المسرحى لابدّ أن يتم فك شفرته وإعادة شفرته بشكل آخر للجمهور الجديد. وليس من الضرورى

---

(١) أشهر مثال على ذلك مسرحية " لورنزاتشو" لألفريد دى موسيّه التى كتبها كى " لا تعرض على المسرح ."

مرور فترة زمنية طويلة بين كتابة النص وبين إعادة عرضه على الجمهور. إن عدة شهور تكفى أو جمهور جديد، لكى يصبح من الضرورى تشكيل نظام جديد من الرموز طبقا لشفرة جديدة لا يمكن أن يعرفها النص المكتوب بطبيعة الحال .

١٠٤٠١ استقلالية العرض :

بتعبير آخر، لا يمكن أن تنظر للعرض المسرحى باعتباره خادماًللنص المكتوب. إن فكرة الأمانة لا يمكن أن يعوّل عليها، إن الأمانة مع النص تعنى خيانة المعنى الذى ينبغى على المخرج أن يستخلصه من أجل الجمهور الذى يتوجه إليه بالعمل. إن عرضا جديدا يكرر بكل أمانة عرض مضى عليه ثلاثون عاما مثلا، لا يمكنه أن يقدم للجمهور سوى معنى واحد(١)أورسالة واحدة : " أنا عرض مضى عليه ثلاثون عاماً " ثم يهمل المعنى أو المعانى التى يمكن للنص أن يتضمنها ويقدمها لنا نحن اليوم. إن عرض أعمال برخت كما عرضها مسرحBerlimer Emsemble قبل موت برخت، قد لا يقدم لنا سوى Berlimer Emsemble، مع خلوه من أى مضمون، اللهم إلا المضمون الأثرى.

إن عدداً من علماء السيميولوجيا وبخاصة الإيطاليين من أمثال أليسّاندو سيربييرى Alessandro Serpieri أو جوللى بولياتى Gulli - Pugliati كانوا يؤمنون بأن رموز العرض " مسجلة " فى النص فى شكل إيماءات ، أى إشارات خاصة بالفضاء وبالزمن وبالحركة يكشف عنها النص . صحيح أن هذه الإشارات مفيدة ؛ فهى توجّه جزءاً من العرض ، ولكن جزءاً منه فقط . فما العمل بالنسبة للإشارات الغائبة مع أهميتهما ؟ حينما لا يكون فى النص ما يخبرنا (لا الإيماءات ولا الإشارات الإرشادية) بالكيفية التى ينبغى أن تظهر بها شخصية ما ، فلابد أن تظهر هذه الشخصية ، وعلى الإخراج أن يسد النقص الموجود فى النص ، أن يخترع ما لا يقوله النص . لقد قام " سيربييرى " بتحليل مسرحية " عطيل " ، المشهد الأول مثلاً ، بيتاً بيتاً ، وإشارة إشارة ؛ ومع ذلك فلا شئ يخبرنا بخصوص العلاقات الحركية ، أو سنّ الشخوص ، أو طبيعة أجسامهم ، أى بخصوص الممثلين الذين يؤدون الأدوار، وكذلك

لا شئ حول الدوافع التى يمكن أن تظهر (مثلاً الميول اللواطية أو الحب / الكراهية من جانب لاجو نحو ديدمونه) . إن كل ما يتعلق بالشخوص من ناحية علاقاتهم الاجتماعية هو ماينبغى إضافته .

١٠٥٠ العرض بدون نص :

وعلى النقيض مما تقدم ، من الصعب أن نتصور عرضاً بدون نص ، حتى إن لم يكن النص يتضمن كلاماً يقال . إن مسرحية "نظرة الأصمّ" (بوب ولسون) ، وهى سلسلة من الصور المتتابعة ، لايمكن أن نتصورها دون أرضية نصّية تنتظم هذه الصور ، وبالتالى تسهم فى إنتاجها . وأيضا التمثيل الصامت ، مع التسليم باعتباره مسرحاً ، فهو ليس مسرحاً بدون نص . لقد كتب صمويل بكيت نصاً شاعرياً ممتازاً هو السيناريو الذى يمثل أساس مسرحيته فصل بدون كلام ، وكان غياب الكلام المنطوق بمثابة أثر لكلام سالف أو داخلى . إن المتفرج، إلى حد ما ، يترجم إلى لغة منطوقة مراحل المشهد الصامت أو التراكيب الأساسية للصورة . وعلى ذلك ، فإن الكلمة المسرحيةتنتقل من الأرضية النصّية (نص الإشارات الإرشادية) إلى ضمير المتفرج، عن طريق الإخراج ، دون المرور بفم الممثل .

١٠٦٠ المنفّذ ونصّه :

على أية حال ، منذ اللحظة التى يحل فيها الكاتب (ك) محل المنفذ (م)

(مخرج أو سينوجراف أو ممثل)فإن النص (ن) الخاص بالكاتب يضاف إليه النص (نَ) الخاص بالمنفذ ، سواء كان هذا النص كراسة الإخراج الخاصة بالمخرج أو تعليقات السينوجراف أو ملاحظات الممثل أو مساعد المخرج . وليس من المحتم أن يكون هذا النص مكتوباً . فيمكن أن يكون شفوياً ، كما يمكن أن يتركز فى صوت المخرج أو يكون جماعياً فى حالة عمل جماعى . كذلك يمكن أن يشتمل على ثنائى المخرج والسينوجراف . كما يمكن أن يتعارض مع النص (ن) أو يكون امتدادا له . كما يمكن (بل ينبغى) أن يسد ثقوب النص أو يطبق عليه حديثا آخر ، أى يسمعنا

(بطريقة مباشرة أو غير مباشرة) صوتاً آخر .

إن صياغة النص (ن ،) أو إعادة صياغته تمثل عملاً جديداً وعسيراً في ذات الوقت ، ذلك أن مثل هذه العملية لاتعقد مقارنة إلا بيْن ما يمكن مقارنته ، أى نصين (ممارستين دلاليتين لغويتين) وليس بين نص وبين ممارسة دلالية من نوع آخر . وهكذا يمكن أن نتناول إخراج مسرحية " عطيل " الذى قام به ستانيسلافسكى ، أو المذكرات الإخراجية التى سجلها برخت ، فنعقد المقارنة بين النصّ (ن) والنص نَ. إن مثل هذه الدراسة تُعدّ دراسة ممتعة فى إلقاء الضوء على العمل الذى قام به المخرج .

على أن مثل هذا التحليل يُعد تحليلاً صعباً ومحفوفاً بالمخاطر ، بسبب ما تتسم به الظواهر المسرحية من ضعف ، وبالأخص بسبب عدم ثبوتها واستحالة تكرارها . على حين أن الميل شديد نحو تحليل الأشكال المادية للمسرح بالاعتماد ، بصفة أساسية ، على النص المكتوب (تحليل النص (ن) وإيماءاته ، وتحليل النص (ن) فى مختلف أشكاله) .

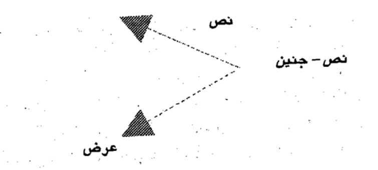
١٠٧٠ تحرير *النص المكتوب* وصياغته :

من الصعب ، اللهم إلاّ فى حالات نادرة جداً ، أن نتصور تحرير نص مسرحى دون أن نأخذ فى الاعتبار شيئاً بالغ الأهمية ، وهو أن النص المسرحى لايمكن أن يكتب دون تصور مسرحى سابق ؛ فنحن لانكتب من فراغ ، لانكتب للمسرح دون أن يكون عندنا فكرة عن المسرح . فالكاتب المسرحى يكتب ، طبقاً أو خلافاً ، لنظام مسرحى قائم . هذا يعنى أن " العرض المسرحى " بالمعنى الواسع ، سابق ، بشكل ما ، على النص . إن الكاتب المسرحى إذا لم يكن يعمل فى الحقل المسرحى ، لايكتب بحال من الأحوال دون أن يكون لديه تصوُر واضح لماديات المسرح : شكل المنصة ، أسلوب الممثلين ، طريقة إلقائهم ، نوع الملابس ، وغير ذلك من العناصر التى توجه الكاتب نحو نمط معين من الكتابة . لقد كان شكسبير يكتب مع الفرقة التى كانت تقدم أعماله . وموليير كان يعرف الممثلين ويعرف ماذا يمكن أن يعمل كل منهم ، كما كان يعرف كل شئ عن

الفضاء المسرحي المتوفر له . كذلك جيرودو ، حينما كتب مسرحية (حرب طروادة لن تقوم) كان يعرف الكثير عن الممثلة التى ستقوم بدور " هيلانه " وطريقة الإلقاء التى يتميز بها المخرج " جوڤيه ". الشئ نفسه يقال عن فيكتور هوجو . لذلك لم يكن من قبيل المصادفة أن يكون كبار كتاب المسرح ممارسين أيضاً للمسرح (شكسبير وموليير) أو خبراء بهذا الفن (راسين وهوجو) . حتى الفريد دى موسيه حينما كتب مسرحياته لكلي لا تعرض على المنصّة ، كان ذلك انطلاقاً من تراكيب المسرح فى عصره، لافى عصرنا.

إن برخت يرى أننا لايمكن أن نفصل بين الكاتب المسرحى بوصفه كاتباً للنص ، وبين المخرج الذى ينفذ العرض . إن العرض ينسب إليهما معاً . وهذا يبرر الدعوة إلى إعادة كتابة الأعمال الكلاسيكية طبقاً لنظام شفرة جديد أو تصور حديث .

يسوقنا هذا إلى القول بوجود، قبل النص المسرحى، نوع من النص – الجنين ، على حد تعبير " كريستيڤا " ، نص – جنين سابق فى الوقت نفسه على النص المكتوب وعلى العرض الأول ، وكانت الشفرة المسرحية للعصر وظروف إصدار الرسالة بمثابة رحم الأم النصيّة « المُصْدِر » للنص :



هذا التخطيط البسيط يوضح الآتى :

أ) كيف أن المسرح الارتجالى (الكوميديا ديلارت) يمكن أن يستغنى عن النص وينتقل مباشرة من النص-الجنين المجدد إلى العرض، دون حاجة إلى كتابة

نصية. كذلك ندرك كيف أن بعض الأشكال المسرحية، ذات شفرة ولها شخوص ومواقف وملابس وفضاء مقدر مقدما، يمكن أن تستغنى عن النص المكتوب، ولكن إذا ضعفت الشفرة أو تغيرت، فإن الكتابة تصبح ضرورية (أنظر جلدونى)، كما نرى كيف أن العصور ذات التقاليد المسرحية الضعيفة أو التى فى سبيلها إلى التحلل أو التى تشهد مولد أشكال جديدة، هى العصورالتى تشهد أفضل النصوص وأروعها. وليس هناك ما يؤكد أو يجزم بأن الحركة المسرحية (الجانب العملى) فى هذه العصور تكون أفضل منها فى سواها .

ب) إن ما يشترك فيه كل من النص و العرض فى لحظة معينة (فى لحظة العرض نفسها) إنما هى الشفرة التى تسمح لهما بإيصال النص؛ وحينما تختفى هذه الشفرة ينبغى على المخرج أن يصوغ من جديد شفرة أخرى، كما ينبغى عليه أيضا أن يعثر فى داخل النص على العناصر التى تبرر لهما -النص والعرض- هذه الشفرة .

ج) كيف أن فكرة الأمانة أو الالتزام، تبدو هنا أيضا نسبية تماماً؛ فالأمانة المطلقة تكون بالالتزام ليس فقط بحرفية النص وإنما بالشفرة التى تسمح له بالاتصال بمتفرج - قارئ، وإذا زالت هذه الشفرة، فإن مجموعة العرض لاتصل. ولابد حينئذ من إيجاد معادلات لها.

١٠٨٠ *العبارة،التعبير،الحديث :*

طبقا للتعريف الذى صاغه " جيسبان" فإن " العبارة هى مجموعة الجمل الصادرة بين بياضين دلاليين، وقفتين فى عملية الاتصال؛ أما الحديث فهو العبارة من الوجهة الآلية السياقية المحيطة بها. وبذلك فإن نظرة على نص من وجهة النظر التركيبية اللغويه تجعل منه عبارة، فى حين أن الدراسة اللغوية لظروف إنتاج هذا النص تجعل منه

حديثاً." (١)

وفى مجال المسرح ، عبارات الحوار تصبح " حديثاً " منذ اللحظة التى تتوافر لها فيها ظروف التعبير ، فالتعبير هو " توظيف اللغة فى استعمال فردى " (٢)

وهكذا نرى ، من الوجهة النظرية ، كيف أن العبارة فى النص المسرحى ، مع أن لها " مدلولاً "، تكون بلا معنى . إنما يصبح لها معنى حينما تتحول إلى حديث ، حينما ندرك كيف تم إنتاجها ، ومن الذى أنتجها ولمن ، وفى أى مكان ، وفى أية ملابسات . وهكذا نرى أنه لكى ننتقل من النص المسرحى (الحوار) إلى النص المعروض ، لايمكن أن يكون ذلك بالترجمة ، ولا بالتأويل ، وإنما بإنتاج معانٍ .

١٠٩٠ *النص والعرض .*

منذ اللحظة التى يواجه فيها المخرج نصاً مكتوباً ، فإنه يجد نفسه أمام نظامين من الرموز اللغوية :

أ) أولهما يتمثل فى الإرشادات ووظيفتها التوجيهيّة ، وإذا شئنا ، فى برمجة صياغة الرموز الخاصة بالعرض .

ب) الآخر ، الذى سوف يعرض على المنصة فى شكل صوتى (وليس فى شكل رموز مكتوبة).

---

(١) لويس جيسبان ، اللغات ، العدد ٢٣ ، ص١٠ .

(٢) بينفيست ، قضايا فى علم اللغة العام ، ج ٢ ، ص ٨٢ .

ويمثل الحديث الذى سيتبادله الممثلون على المنصة .

أ) الرموز اللغوية التى تشكل الإشارات الإرشادية مدلولاتها تتمثل فى " الأوامر " الموجهة للمخرج ، ومرجعها يتمثل فى العناصر المنصية (التى سيتم تشكيلها) : منضدة، كرسى، شخصية. حينما تقول الإشارة الإرشادية: "الملك يتناول التاج"،فإن كلمة التاج مرجعها هو تاج المسرح؛ فهى لا تشير إلى تاج حقيقى فى عالم الواقع، وإنما تشير إلى تاج حقيقى فوق المنصة.

ب) الرموز اللغوية التى تشكل الحوار، مدلولاتها لا تقتصر على الوهم(Fiction) (ومن ثم يكون مرجعها "العالم الوهمى")، وإنما المسرح أيضاً، والمنصة، مع علاقة (وهم –مسرح) التى ينفرد بها كل نص مسرحى، ولكنها يمكن أن تتغير بالعرض. وهذا ما يؤكد أن العالم الخيالى بالنسبه للقارئ لا يكون عالما حقيقيا فى الواقع، وإنما هو دائماً عالم منصى، إن قارئ إحدى مآسى " كورنيىْ " لا يتخيل الحدث التاريخى، وإنما يتخيل عرض هذا الحدث.

١–١٠ – *دفاع عن النص المسرحي*

النص المسرحي مبضع (مشرط)،

يتيح لنا أن نفتح أنفسنا بأنفسنا.

جروتوفسكي : نحو مسرح فقير،ص ٥٥ .

إن أعظم عرض مسرحى فى العالم، إذا لم يكن معتمداً على قوة "النص" (لن نقول قوة الحوار) فلن يصبح أكثر من كتاب صور تافه. ومن ثم كان خطأ العروض المعاصرة التى تضع الثقة فى المخرج والممثلين، ومن ثم كان خطأ نصوص " العروض الجماعية" التى تفتقر إلى قوة الكاتب. إن إبداع المخرج فى العرض يحتاج إلى مقاومة صوت ما، كما أن جماعية العرض الجماعى فى حاجة إلى تلك المعركة التى تكون بين صانعى النص وهما الكاتب و المخرج– حتى لو كانا يمثلان رأساً واحداً تحت قبعتين.

حتى حينما نذهب لمشاهدة العرض مرة أخرى، فإننا نشاهد عرضا آخر. ومن ثم كانت الصعوبات النظرية والعملية لأى سميولوچية عرض. فهى لا يمكن أن تقدم وصفاً قوياً إلا إذا أخذت فى الاعتبار نظام الرموز بأسره، وهى عملية لا يمكن القيام بها بشكل مادى. إن الصور الفوتوجرافية والفيديو ما هى إلا أدوات ناقصة تهمل ملابسات الاتصال المسرحى ورد المتلقى.

٢٠٢ صوت المخرج

العرض المسرحى هو عمل المخرج، المُصدر أو الكاتب الثانى للرسالة. وإذا كانت الظروف المواتية الحالية التى يتمتع بها المخرج تجعل منه المُصدر المتميز للرسالة الخاصة بالعرض المسرحى، فلا ينبغى أن ننسى أن عمليه الإخراج ليست فردية وإنما هى جمعية؛ فإذا كان المخرج هو قائد الأوركسترا، فهو بحاجة إلى من ينسق الفضاء (السينوجراف) و الذى تعدُّ وظيفته جوهرية باعتبار أن العرض، كما سنرى، هو قبل كل شئ، حدث فضائى.فالسينوجراف ينتج نظام رموز سنرى فيما بعد مدى التحامه وتكامله (١) .

نضيف إلى ذلك، أنه لا ينبغى أن نضع الممثل ضمن طائفة المنفذين لرسالة و المكلفين بمجرد ترجيع الرسالة. إن الممثل منتج مستقل، منتج رموز، بعضها رموز تصدر عن طيب خاطر، والبعض الآخر يصدر عن الممثل (عن كيانه وعن حركيته المعتادة) دون أن تدخل فى الحساب، اللهم، وربما، عن طريق المخرج. ولما كان كل ممثل يتمتع بهذه الاستقلالية فى إنتاج الرموز، فإننا نلاحظ أن الرسالة المسرحية تحتفظ دائماً وأبداً بخاصية المخرج الاحتمالى، وهى خاصية "العمل المفتوح". بحيث إذا كان التقليديون يعتقدون بشكل تعسفى أن العمل الفنى هو ثمرة وعى إبداعى مدبر، فما أروع المسرح حينما يكون حصيلة تضافر ممارسات فنية متعددة ،كذلك ما أخسر المسرح حينما يستخف بهذه الممارسات ! إن الإخراج المسرحى- سواء مع وجود المؤلف أو عدم وجوده-

---

(١) إذا كان المسرح رسالة، فهو رسالة مركبة، تنتج فى الوقت ذاته عن ممارسة فنية وحدث اجتماعى ثقافى.

هو كتابة على كتابة .

٢ . المنصة ملتقى اتصال .

٢ • ١ • الرسالة المسرحية :

أولاً، العرض ملتقى اتصال . فهو يعد ممارسة دلالية. وبصفته تلك، فهو يعد ممارسة اجتماعية– اقتصادية ؛ حيث إن المُصْدرين تجمعهم علاقة إنتاج سوف ندرك صداها حتى على مستوى الرموز.

ففى مجال الاتصال الأدبى يكون الوضع بالتقريب على هذا النحو :

مُصْدر – كاتب – رسالة .. كتاب (لغوية مكتوبة)

{ملابسات إنتاج} – متلقى – قارئ.

وفى مجال الاتصال المسرحى يكون الوضع أكثر تعقيداً كما يلى:

مصدر (١) – كاتب

مصدر (٢) مخرج { ملابسات إنتاج }.

◄ رسالة مركبة لغوية – صوتية

◄ متلقى جمع مرئية – مسموعة

أ) سنرى كيف أن الرسالة يتم إرسالها بصورة مباشرة وفورية عن طريق المتلقى فى المسرح أكثر مما يحدث عن طريق القارئ .

ب) لا توجد مسافة (بعد) بين الإصدار (مصدر (٢)) والتلقى (مع عودته إلى المصدر)، كما لا يوجد تأمل ولا " استدعاء"؛ فالنجاح أو الفشل يتم فوراً. هذه

الفورية مرتبطة بالملمح الثالث من الاتصال المسرحي وهو كونه فورياً وعابرا. فليس ثمة آثار للعرض ولا إمكانية عودته أو إعادته. فإنه على النقيض من ذلك، قد صيغ لكي يحظى بإعجاب المعاصرين وهم أكثر ميلاً إلى تعددية العمل الفني و انفتاحه، مع ترك المهمة للمتلقي لكي يهذب ويشذب ويجمع ويكمل ما من طبيعته التشعب وعدم التمام. إن من الصعب على المرء ، بل من الظلم، أن ينكر الدور الذى يقوم به، فى مجال تشكيل الرسالة المسرحية، كل من مهندس الإضاءة ومصمم الديكور، وكذا عامل الماكياج أيضاً.

٣٠٢ *المسرح والاتصال* .

مع أن "مونان" ينكر على المسرح أية وظيفة اتصالية، فإننا على النقيض من ذلك، نعد العرض عملا اتصاليا بكل ما يحمل هذا اللفظ من معنى، ومن ثم فإننا سنتعامل مع لفظ الرسالة بأوسع معانيه، بما فى ذلك معنى الرسالة الفنية. وحينما نتحدث عن الرمز المسرحى، فإننا سننظر إلى الرمز، ليس باعتباره رمزاً بالمعنى الدارج للفظ، وإنما أيضاً باعتباره "مثيرا" Stimulus لا ينتج تأثيرات معرفية وفكرية وحسب، وإنما ردود أفعال عاطفية و/ أو مادية (جسدية) .

ومع ذلك فنحن لا نجهل أن العرض هو أيضاً حدث اجتماعى ثقافى يجرى فى إطار سياسة واستراتيجية اقتصادية واجتماعية؛ ومع أنه ليس من هدفنا أو مقصودنا أخذ هذا الجانب فى الاعتبار، فسوف نرى أنه حاسم فى مجال تشكيل الرموز ومغزى العرض.

٠٣ *حول مفهوم دلالي للعرض* .

يتمثل هذا المفهوم فى رفضه التجريبية التلقائية و الإيحائية التى كانت سائدة حتى اليوم، فى مجال إدراك المعانى. ومن ثم يدخل فى هذا المفهوم "كل جهد ناتج عن هذا الإدراك ويهدف إلى ترقيم وتسمية وإحصاء وتصنيف، وحدات المعنى بطريقة موضوعية

منهجية، ووضعها فى مجموعات من كل حجم"(١)

أما نحن، فنرى فى الدلالية المسرحية، حتى البدائية منها ، مجهوداً يبذل فى سبيل الخروج من الذوق الشخصى وإضفاء شئ من النظام فى الفوضى العجيبة التى تسود القرن العشرين من خلال الأشكال المسرحية المختلفة .

وإذا لم يكن فى مقدورنا أن نلغى العنصر الشخصى فى الممارسة الفنية، فمن المناسب أن نضعه فى مكانه، أن نعرف أين يجد مكانه (الجمالى و/ أو الأيديولوچى).

إن مهمة الدلالية المسرحية ليست فى إضفاء معان على الرموز كما قد يعتقد البعض (فالرموز لها دائما معنى أو عدة معان مادامت هى موجودة لذلك، إذا جاز هذا التعبير)، ولا فى الإشارة إلى معانى الرموز الأكثر شيوعاً (إن مايتمتع به مؤرخو المسرح من رهافة حس تكفى لذلك) إنما مهمة الدلالية المسرحية على النقيض من ذلك، إنها تتمثل فى طرح النشاط المسرحى بوصفه شكلاً لنظم رموز لا تقدم معان إلا من خلال علاقات بعضها بالبعض الآخر. فمهمة الدلالية المسرحية ليست فى عزل الرموز بقدر ما هى فى تشكيل مجموعات ذات مغزى من هذه الرموز وتوضيح كيفية تشكيلها ونشوئها .

١٠٣ مفهوم *الرمز في العرض المسرحي*.

إن التعريف الذى أطلقه "دى سوسير" على الرمز (اتحاد بين دال ومدلول) يفترض أن المعنى يتشكل داخل الشكل اللغوى وبواسطته. ومن ثم نرى أن تطبيق مفهوم الرموز على مظاهر ذات دلالات، مظاهر غير لغوية (أو ليست لغوية فقط) ، هذا التطبيق استنتاج تحصيل حاصل. استنتاج شائع فى اللغة الدارجة حيث الرمز يشير عادة إلى "شئ موجود ليمثل شيئا آخر" (أنظر: جريماس، قاموس، مادة "رمز") من هذا

(١) آنا هينو ، مضاربات الدلالية، ص١٧ .

المفهوم، فإن النقد المسرحى يتحدث دائماً عن "رمز" بوصفه تمثيلا أو إنشاءً تشبيهياً لحقيقة "أخرى" (مغايرة).

إن الصعوبة الحقيقية فى مفهوم الرمز فى العرض المسرحى تتمثل فى استحالة عزل الرمز كما هو، أى بوصفه حداً أدنى من رمز هو وحدة دلالية. إن أى عنصر فى العرض ولو كان ضئيلا، هو جزء فى مجموع يستخدم قنوات مختلفة (بصرية،سمعية) ويصدر عن مصادر مختلفة (الضوء ، الفضاء ، الديكور، الممثلين، الموسيقيين، إلخ).

إن المحاولة التى قام بها كووزان (Kowzan) (١) فى عزل حد أدنى من الرمز المسرحى قد باءت بالفشل ، لأسباب عديدة ووجيهة، أولها اختلاف الفترة الزمنية التى تستغرقها الرموز (بعضها يستمر طوال العرض، والبعض الآخر لا يزيد على اللحظة التى يستغرقها نطق كلمه واحدة، أو إشارة عابرة) إن عزل الرمز المسرحى على هذا النحو لا يعطى الفرصة لدلالة حقيقية للعرض الذى يطرح مزيجاً دلاليا لعناصر العرض.

من بين الصعوبات التى تعترض أى عزل للرمز المسرحى أن الرمز المسرحى لن يكون له معنى فى حد ذاته ؛ فليست هناك "مفاتيح أحلام " يمكن تطبيقها على عناصر العرض كما لا توجد مثل هذه المفاتيح فى مجال قراءة الأحلام.

إن الرمز لا يكتسب معناه إلا من خلال علاقته بالرموز الأخرى ، فوجود أدوات الطعام فوق مائدة لا "يعنى" بالضرورة عرضا طبيعيا، ولا حتى الاستعداد لتناول الطعام . كما أن وجود أبواب عديدة فى فضاء مسرحى لا يعنى بالضرورة الانفتاح، بل على العكس، يمكن أن يعنى انغلاق الفضاء.

---

(١) كووزان، ص ١٧١ وما بعدها

٢٠٣ • حول إمكانية تصنيف رموز العرض: الدال .

يمكن أن نقسم أو نصنف الرموز المسرحية ونجعل منها على سبيل المثال طيبولوچيا مركبة ومفصلة على نحو ما فعل "كووزان" الذى قام بتصنيف الرموز المسرحية إلى ثلاث عشرة مجموعة صغرى موزعة على خمس مجموعات كبرى، المجموعات الثلاث الأولى منها "تتعلق مباشرة بالممثل" (الكلمة - مقام الصوت، الإيماء- الإشارة- الحركة، الماكياج- التسريحة- الملابس) والأخيرتان هما (الاكسسوارات- الديكور-الإضاءة، الموسيقا-الأصوات المصاحبة) .

إن تمييز الرموز التى قوامها الممثل و الرموز التى تحدد الفضاء شئ مهم، و سنعود إليه فيما بعد؛ ولكننا قد نحاول القيام بطرائق أخرى للتصنيف. فتبعا للقناة أو ما يطلق عليه "هيلمسليف" Hjelmslev "مادة التعبير"، يمكننا أن نميز الرموز ذات القناة الصوتية(الكلام والموسيقا والأصوات) من الرموز ذات القناة المرئية (الملابس والديكور والحركة ،إلخ.)

ومن وجهة نظر أكثر دقة، ومن ناحية "جوهر التعبير" يمكن أن نميز:

من ناحية	من ناحية أخرى
- الأصوات - الضوضاء	- الرموز الجسدية والحركية
- الموسيقا	- الملابس
- الكلام	- الأشياء
	- الديكور، الإضاءة، إلخ. (١٩)

هذه الرموز نفسها صيغت من وجهة النظر الشكلية، فهناك "أشكال" لرموز الملابس.

وهذه الرموز يتم إدراكها من خلال تعددية فى الشفرات المختلفة، الشفرة اللغوية

ليست سوى جزء منها. وسوف نحاول أن نرى كيف أنه فى معظم الحالات تكون الشفرة اللغوية (الكلمة، كلمة الحوار أو كلمة المخرج) هى التى تشكل المنظور- فى معظم الحالات إن لم يكن فى جميع الحالات (حيث المسرح فى هذه النقطة يختلف عن غيره من الفنون الاستعراضية كالرقص أو الأداء الصامت).

حول هذه التعددية فى الشفرات، لم يوضح أحد هنا الاختلاف كما أوضحه "رولان بارت" حينما قال "نحن نتلقى فى الوقت ذاته كما هائلا من المعلومات، تعددية إعلامية حقيقية."(مقالات نقدية، ص ٢٥٨-٢٥٩) .

هذه التعددية هى التى تمنعنا من أن نرى فى العرض المسرحى نظاماً من الرموز قناته أو عماده واحد لا يتغير، على النقيض من ذلك، فالسينما نظام من الصور المتحركة عماده الفيلم. ولكن فى العرض المسرحى القنوات والشفرات متعددة.

٣٠٣ *حول دلالية للرمز المسرحي.*

١٠٣٠٣ . *التسمية والتوصيف:*

وتتضاعف الصعوبات ليس بالنظر إلى تعددية الدال، وإنما بالنظر إلى مدلول الرمز. هل يمكن أن نقول إن الرمز المسرحى المعزول له مدلول بالمعنى الصحيح؟ إن الشئ المسرحى، مثلاً(كرسى،ثوب) يمكن أن يكون له اسم فى حالة إمكان تسميته؛ فيقال عنه "هذا حجر" أو "قبعة". أما "الرمز الرئيسى"، أى الرجل، الممثل أو الممثلة، فهل يمكن أن نقول عنه إن له "مدلولا"؟ كل ما هنالك أننا يمكن أن نسميه، فنقول هذا رجل أو امرأة أو هذا فلان (إذا كان له اسم).

ولكننا لا نستطيع بمعنى الكلمة، أن نخلع عليه معنى. وبعبارة أخرى، الرمز المسرحى لايمكن أن يترجم إلى لغة أخرى. إن معنى الرمز المسرحى يرتبط ارتباطا وثيقا بشبكة العلاقات المتبادلة بينه وبين غيره من الرموز المسرحية.

إن توصيف الرمز لا يتم بمجرد تسميته بسبب علاقته بغيره من الرموز؛ فحينما يتم تعرفه وتسميته ، يصبح فى كلية الرمز(دال زائد مدلول) دالاً لرمز آخر؛ وبتعبير آخر؛ فإن الوجود المسرحى لمرآة أو لشخصية "أرلكان" (وهى رموز أدركها المتفرج) يصبح رمزاً لشئ آخر، يعنى شيئاً آخر بمعنى الكلمة. وهذا ما أشار إليه "بارت" حينما تحدث عن التوصيف فى الرسالة المسرحية. فهذا الممثل الشخصية، فى زى رجل الدين من عصر معين، هو رمز (مدلول: رجل كنيسه من القرن السادس عشر) يصبح، بوصفه هذا، دالاً لمدلول مثل "الكنيسه الجائرة" أو "عصر الظلام" أو "الجو الدينى" أو "التقوى".

إن من يتحدث عن الدلالية لابد أن يأخذ فى الاعتبار عملية التلقى.

حينما نشاهد فوق المنصة منضدة معدة أو شخصاً يحمل تاجا، لن نقول لأنفسنا هذه منضدة معدة فقط إلخ، وإنما أيضاً "هذه وجبة أو وليمة"، "هذا ملك". إن وظيفة التعرف لا تكتفى بتحديد هوية المدلول الفورى للرمز، ولكنها ترتبط برموز أخرى لكى تضفى عليه معنى. إننا فى هذا الصدد يمكن أن نتحدث عن ازدواجية الرمز فى المسرح. على مستوى التسمية فقط (من التعرف المباشر للمدلول إلى الرمز المسرحى)فإن مدلول الرمز يكون مزدوجاً:

أ – ما نراه حينما نراه، مثلا ممثل فوق منصة، رجل أو امرأة (اسمه فى الواقع فلان).

ب – نرى أيضاً اسم الرمز داخل إطار الوهم المسرحى: فهذه "ليدى ماكبث" أو هذا "العرش الملكى".

ومن ثم كانت الطبيعة المركبة أو المعقدة لتعرف الرمز: إن مجرد عصا مسرحية يمكن أن تمثل صولجان الملك.

إذن، فى الحدود التى نستطيع فيها أن نتحدث عن معنى للرمز المسرحى، يمكن أن نخلص إلى الآتى:

١- أن هذا المعنى مزدوج.

٢- أنه يأتى مصحوباً بمدلولات أخرى (مزدوجة).

٣- أننا لا يمكن أن نستنفد معطيات التوصيف.

٢٠٣٠٣ . *الرمز وما يعنيه* .

إن المسرح بوصفه مجموعاً كليا ذا معنى أو دلالة، يمكن أن ننظر إليه فى ضوء ملمحين متكاملين:

أ- المسرح يطرح رسالة مركبة (أو سلسلة من الرسائل) يمكن إدراكها مباشرة عن طريق الكلمة أو الرسائل السمعية والبصرية، يحكى قصة، أو يعرض أحكاماً، أو قضية نفسية أو سياسية. فهو إذا جاز لنا التعبير يشتمل على مضمون فكرى قابل للصياغة لغوياً؛ فهذا شكسبير يحكى قصة الملوك، وهذا كورنيى يروى قصة مماثلة فى مسرحية "سورينا".

ب- المسرح ممارسة فنية ماثلة "هنا والآن" "huc et nuc " وبوصفها هذا تطرح رسائل فنية بمعنى الكلمة، وتقدم عن طريق تشكيل الرموز والمثيرات، متعة جمالية(١)- والمتعة لا تصدر عن الرموز وإنما تصدر عن تشكيلها. إن الفستان الأحمر الجميل الحريرى ذا الثنيات الرائعة لا يكون جميلا على المنصة، كما يكون فى اللوحة، إلا من خلال علاقته بعناصر أخرى كلامية وغير كلامية.

---

(١)هناك ما نطلق عليه فن الشعر المسرحى.

بهذا المعني، فإن كل رمز مسرحي له نفس القانون الذي ينظم أي رمز فني:

١- يطرح رسالة فكرية، يقول شيئاً من خلال العلاقة مع الرموز الأخرى.

٢- يعمل بوصفه مثيراً؛ فحركة الرعب التى تسيطر على الممثل تعكس الانفعال عند المشاهد.

٣- يشكل عنصراً داخل مجموع جمالى -وبوصفه هذا -يساهم فى متعة المتلقى، تماماً كأى رمز تصويرى، أو أى لقطة سينمائية، أو أى جملة فى قصيدة شعرية. وعلى ذلك يمكننا أن نصف الرمز المسرحى بأنه ثلاثى الأبعاد. وهذه الثلاثيه البعدية لا ينفرد بها المسرح، ولكن لا ينبغى إهمالها؛ إن الرموز المادية فى المسرح، رموز المنصة، تشكل جزءاً من التأثير الفنى فى المسرح؛ فلا يمكن النظر إليها بوصفها "وسائل تعبير" للنص،بل هى تشكل مجموعاً أو كلاً مستقلاً. إنها لا تجعل الأدب أو الكلام شيئاً حيًا، إنها تشكل "إنتاجا" أو بتعبير مجازى، ولفظ أيسر، تشكل "نصاً" . إن صعوبة الدلالية المسرحية تكمن فى أنها مجموع من الرموز، وأن عبارة الرمز غير كافية لإدراك معناها والاحاطة بها.

٤- العرض بوصفه نصاً.

١٠٤ .ع .ن

إن ما يطلق عليه "دى مارينيس" النص الاستعراضى،نفضل نحن أن نسميه العرض بوصفه نصاً (ع.ن). هذا المفهوم للنص مستعار من علم اللغة العام. وفى هذا الصدد نذكر ما جاء فى صفحة ٣٩ من مقال بعنوان "النصية" لكل من جريماس Greimas و كورتيس Courtes ونصه: "النص المسرحى ينتظم من ناحيته مجموع لغات العرض (التنغيم، والحركية، وتأثيرات الإضاءة ، إلخ) التي يلجأ إليها" (١) إن مثل هذا

---

(١) يذكر المؤلفان أن لفظى النص و الحديث فى هذه الحالة يمكن أن يحل كل منها محل الآخر للدلالة على الجوانب غير اللغوية فى العرض.

المفهوم يتيح لنا كيفية إدراك أن النص المنطوق (الشفرة اللغوية) جزء من النص العام. إذا طبقنا على هذا النص المنطوق القوانين الخاصة به، ونظرنا إليه من خلال علاقاته الدقيقة بالنصوص المسرحية الأخرى. وهكذا، فإن أحاديث الشخصية تمثل جزءاً مما يمكن أن نطلق عليه الممثل بوصفه نصاً، بوصفه مزيجاً من ملامح متصلة وفى حالة تحول دائم.

٤٠٢٠ مفهوم *التغير*.

٤٠٢٠١

حينما نقوم بتحليل عنصر من العرض، ينبغى أن ننظر إليه باعتباره عنصرا نصياً على علاقة بعناصر نصية أخرى، سواء كانت هذه العلاقة علاقة استمرار أو انقطاع،كولاج- مونتاج. وهذا يوضح لنا كيفية تحليل أى عنصر منصى باعتباره عنصرا نصياً لغوياً فى عرضه على محورين، المحور الجمعى أو محور البدائل، والمحور التحليلى أو محور الضم.

حينما يقوم مخرج باختيار *ممثل* "أ" فإنه يدخل فى نظامه المجموع الدلالى"أ" الذى سيمتزج بالمجموعات الأخرى: ب،ج،د، على المحور الجمعى.

ومن البدهى للجميع أن إحلال "أ" محل "أ" سيغير من مجموع النص المنصى أو بمعنى أصح النص المسرحى. وهكذا نرى أن تغييرا أو تغييرين، لا أهمية لهما فى الظاهر، فى التوزيع، يمكن أن يغيرا العرض فى مجموعه.

وكما سنرى، فى داخل المجموع "أ" ، يمكن أن نقوم بتحليل مختلف عناصر التشكيل المنصى لإحدى الشخصيات؛ فأى تغيير يتناول أحد العناصر، الملابس مثلاً، لا يؤدى إلى تغيير فى نظام الأضداد الدلاليه وحسب، ولكنه يؤثر فى بقية وحدات النص أو الكل.

منذ اللحظة التي ننظر فيها إلى العرض باعتباره نصا، يمكن أن نستخلص الإجراءات، المستخدمة في قراءة النص الأدبي، أن ننظر إلى الرموز باعتبارها عناصر في الرسالة البيانية للعرض المسرحي. في هذه اللحظة يعود السؤال عما إذا كان ينبغي أن ننظر إلى العرض المسرحي بوصفه نصا فريداً أو مجموعة من النصوص المنفصلة تربطها علاقات. هذا العرض الأخير هو الأصلح في إطار الأشكال المسرحية الحديثة. وبذلك يمكننا أن نعتبر أن الرموز التي تشغل الفضاءات المنصية (الأشياء مثلا) تشكل (مجموعا من الرسائل) يمكن لنا أن نقوم بتحليله من هذا المنطلق، في حين أن الممثل ينتج نصاً آخر، يتم طرحه مع النص السابق، من خلال قيامه بالتعامل مع الأشياء على سبيل المثال.

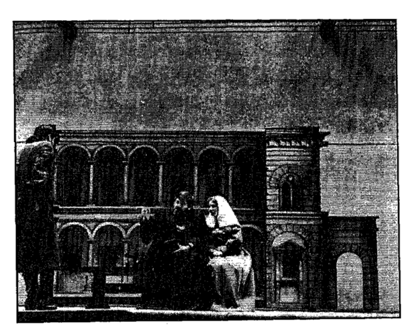
إن العرض بوصفه نصا (ع.ن) سوف ننظر إليه كمزيج من النصوص. ،نحن لا نخفي الصعوبات النظرية والعملية التي تكمن وراء هذه النظرة. فإن النص المنصي الذي يطرحه الممثل، يمكن أن تطرأ عليه تغييرات بسبب الإضاءة أو بسبب وجود نص منصي آخر، عن طريق الممثل زميله. غير أن الفرض القائل بتعددية النصوص المطروحة لا يأخذ في الاعتبار سوى إمكانية فهم كلية العرض، ليس من خلال مزج الشفرات، وإنما من خلال قراءتها منعزلة، متوافقة أو متباينة. كأنما النص المنصي قد كلف به سلسلة من المنتجين المختلفين: ممثل، وسينوجراف، ومهندس إضاءة، يقوم كل منهم بصياغة النص الخاص به، بينما النص الكلي يهيمن عليه أو ينتجه المخرج.

إن النظرية التي تقول بالنصوص المختلفة هي الوحيدة التي تساعدنا في فهم الممارسة العملية للمسرح، بصعوباتها النوعية التي تنشأ من طرح النصوص المختلفة.

كذلك فهي النظرية الوحيدة التي تسمح بفهم وإدراك "الأهمية الحاسمة للنص المكتوب" ومنتجه، بوصفه وسيطا محتملا، موحدا لمختلف نصوص العرض.

يمكننا إذن داخل سلسلة النصوص المصغرة المنتجة، أن نقوم بتحليل أحداث تراكيبية وبلاغية. من ذلك على سبيل المثال، الآلة فى مسرحية " العمل المنزلى" وردت باعتبارها النشاط الذى تقوم به "ويللى"، وفى ذات الوقت كفاية عن خضوعها الاجتماعى أو سجنها "فى المنزل".

وبالمثل، منذ اللحظة التى ننظر فيها إلى الرموز المنتجه عن طريق ممثل باعتبارها، فى مجموعها ، نصا مشكلاً، فإن هذا النص يمكن قراءته وفقا لثلاث "وظائف": معجم، تراكيب نحوية، بلاغة. إن الممثل يمكن أن يظهر لنا باعتباره فاعل هذا الحدث أو ذلك، أداؤه مكون من معجم حركى معين؛ ثم إن كل حركة من حركاته هى كناية مثلا عن عمل أو موقف عاطفى، فى حين أن الماكياج يمكن أن يكون تعبيراً عن مدلول



برتولت برخت ، حياة جاليليو ، إخراج ستريهلر بيكولو تياترو،ميلانو ، ١٩٦١
القصر – السجن علي طريقة بيرانديزي

رمزى.(١) كذلك فإن الرموز المجازية يمكن أن تبدو رموزاً لشئ آخر فى نص آخر، الماكياج نفسه يمكن أن يكون له معناه فى إطار التكوين فى لوحة منظورة . وعلى شاكلة أى نص مركب، فإن نص أو نصوص العرض يمكن أن تكون موضوعاً لقراءات شاعرية مختلفة.

٤٠٤ النتيجة :

أ- يتبين لنا كيف أنه من الصعب، وفى معظم الأحيان يكون عقيماً، أن نتناول العرض المسرحى طبقاً لمعناه أو مدلوله (الفلسفى، أو الايديولوچى، أو الأخلاقى أو السياسى)؛ مع أن مثل هذه القراءات يكون واردا فى النص. لكنها ليست الوحيدة كما أنها لا تكون المهيمنة. وإذا كان (ع.ن) ذا مضمون فلسفى، فكرى، سياسى، فلأنه قبل كل شئ نص مركب.

ب- كيف أن تعددية القراءات المحتمله تقتضى تعددية الاستثمار المحتملة من جانب المتفرج، وأيضاً الثراء اللانهائى للعرض "الجيد".

ج- المتفرج يمكن أن يضل، لكنه يهتدى حينما يكون المخرج، إذا جاز لنا التعبير، قد نسق بين الشفرات محافظاً على ما فيها من توافق وتنافر.

مثال على ذلك،فى عرض مسرحية جاليليو لبرخت من إخراج ستريهلر(انظر الصور ص٣٣ . ٣٥) .تمثل اللوحات أول الأمر قراءة جمالية من منطلق بعض الذكريات أو التداعيات الثقافية؛وهكذا من خلال أسلوب معمارى رأسى (القصر-السجن على طريقة بيرانديزى)والذى يمثل خلفية المشهد،تتوسل ابنة جاليليو إليه ليتردد عن اعتقاده (يعنى خلاصه) على حين أن فريق الحواريين يرجو أن يلزم الصمت باسم الحقيقة العلمية.المجموعتان المتعارضتان تشكلان فى ذات الوقت لوحة جماليه مكونة من

---

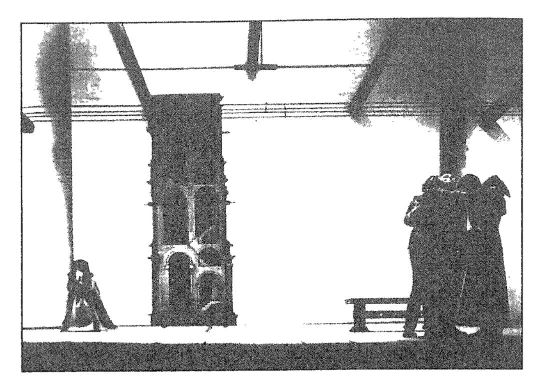
(١) مثال ذلك الشفاه السمراء الضاربة إلى السواد فى المسرحية فهى ترمز للموت.

مراجعها الثقافية المتعددة وبتشكيلها المنظورى المستمر بما يكفى لكى يراه المتفرج و"يذوقه"،ومجموع دلالى يمكن لنا أن"نترجم"معطياته فى تزامنها وتتابعها: على حين نرجو ألا يرتد جاليليو، نرى ابنته وحدها على الأرض محطمة، و الحواريين متحدين كأنما يطلقون صيحة الفرح. وهكذا نرى كيفية قراءة العرض العظيم فى "جميع الاتجاهات". إن هدف الدلالية المسرحية هو فرز مختلف مستويات القراءة المحتملة وتبيان ظهورها .(١)

٥ . إن العرض المسرحى وهو فى ذات الوقت كلٌ نصىٌ وطرح لنصوص صغرى، يمكن، بل ينبغى أن يتم تحليله.وبعبارة أخرى، من الضرورى القيام بعزل مستويات التحليل.

---

(١) وهكذا، فإن عرض مسرحية "جاليليو" لا يحيل المتفرج إلى هذه النماذج الثقافية لأسباب جمالية وحسب، وإنما يحيلها بالتحديد إلى لحظة معينة فى التاريخ، نجد فيها مفهوم العصور الوسطى ومفهوم العصور الحديثه يترددان فى نبض غريب. إن فن التصوير فى أواخر القرن الرابع عشر يفرض فى الوقت نفسه صورة مسيحية (نسبة إلى السيد المسيح)، فجاليليو الذى لا يبدو للعيان يصبح المسيح الممسوخ فى عمليه صلب لن تتم، فى حين أن المفهوم الوحدوى للعالم يتحطم فالقديسات والحواريون بدلا من أن يتوحدوافى "الألم" الواحد، نجدهم متفرقين بصورة واضحة، فما هو عظمة ووفاء بالنسبة للبعض، ضياع وخسران بالنسبة للآخرين.



برتولت برخت ، حياة جاليليو ، إخراج ستريهلر بيكولو تياترو،ميلانو ، ١٩٦٢
مشهد الردة

٠١٠٥ *المستوي الاستدلالي*.

إن العـرض النصى (ع.ن)، وقـد اعـتبـرناه نصـاً، أى حـديثـاً أو سلسلة من الأحـاديث(١)يمكن تحليله بوصـفـه خريطة أو خرائط من الرمـوز وبشكل متـزامن فى جوهره؛ ونحن هنا بصدد إبراز وحدات مركبة كما أشرنا إلى ذلك، وبالتـالى فسنعتبر النص حقـيقة مركبة، ولكننا سنمارس على هذه الحقـيقة المركبة تشريحات رأسية. وبذلك، فإن الصور الفوتوجرافية فى العرض تتيح لنا أن نحدد مستوى استدلاليا قابلا للتحليل.

---

(١) انظر فيما بعد : "حديث الممثل".

٥٠٢٠ المستوي القصصي.

وعلى العكس، فمن الضرورى القيام بعزل للوحدات، على المستوى الزمنى أو التاريخى وبتعبير آخر، القيام بعمل تقسيم نصى بحيث يسمح بتحديد طريقة أو عدة طرق من الطرح فى (ع.ن) لقطات كبيرة. إن الرموز لها تطور زمنى يحدد مساراً يمكن أن نأخذه فى الاعتبار(١). والرموز تنتظم فى أنماط من السرد، فهذا الرمز من الرموز له تاريخ على المنصة، وربما على هذا المستوى، يمكننا أن نكشف عن وجود أساطير، أو بتعبير آخر، أنماط من السرد.

٥٠٣٠ المستوي الدلالي:

كل رمز نجد فى مقابله تشكيلا من العناصر ذات المعنى (مدلولات) أو وحدات صغرى من المعانى: تاج من الكرتون مثلا يفترض معنى الملكيه بالإضافة إلى معنى الهزء أو السخرية.(ملكية كرنفاليه)(٢). وعلى ذلك فإن جميع عناصر العرض المسرحى تعمل فى علاقة بعضها مع البعض الآخر، وبصورة معارضة لكل واحد من الشخصيات والأشياء. ومن المهم أن نحدد جزىْء المعنى أو جزيئات المعنى المعارضة التى تميزها عن غيرها وتكون بصدد تشكيل ثنائيات ذات معان، فمثلا ما هو جزئ المعنى الذى سوف يجعل "ألسست" على النقيض من جميع الشخوص التى تحيط به وملامحهم المميزة (جزيئات المعنى) واحدة (٣).

---

(١) مثال ذلك فى مسرحية " الرأس الذهبية" لكلوديل حيث قام الجنود بعرض مجموعات من العروش تتضاءل باضطراد حتى بلغ حجم آخرها عروسة أطفال.

(٢) انظر فيما بعد ص ١٣٦ وما بعدها.

(٣) هذا هو السؤال الرئيسى الذى يوجه إلى المخرج: ما جزئيات المعنى المحتملة؟

إن أكبر خطأ يقع فيه الإخراج يكمن بالذات فى عدم مراعاة مستوى جزيئات المعنى وعدم إبرازها، فى حين أنها هى التى ستحدد الصراعات المنصية. ولذلك،فى بعض الأحيان، حتى لو كان العرض عظيماً على المستوى الشكلى، فإنه يبدو غامضا.

٥٫٤٫٠ خاتمة

فيما وراء الوصف "الوضعى"، مع خلط جميع مستويات الرموز، من الضرورى اللجوء إلى اجراءات وصفية، مع الأخذ فى الاعتبار مستويات تشكيل رموز الـ(ع.ن). سنرى ذلك بخصوص عمل الممثل (المستوى الاستدلالى والمستوى القصصى والمستوى الدلالى لهذا العمل) مع التسليم، بطبيعة الحال، بوجود اتصال بين المستويات. وهكذا فإن هذا الملمح الدلالى أو ذلك من ملامح الفضاء، يكون على علاقة بهذا الملمح الدلالى أو ذاك للممثل.

٦- الفئات .

إن تحليل الـ(ع.ن) ينبغى أن يبدأ من هذه المستويات (الاستدلالية والقصصية والدلالية)؛ والواقع أن حركة الرموز بين المستويات يجعل هذا المدخل عسيرا وقليل الوضوح "فى بداية الأمر"، من الأفضل البدء بهذه المجموعات النصيه التى سبق تشكيلها، والتى تمثل فوق المنصة الفضاء والشىء ، والتقسيم الزمنى والممثل؛ وانطلاقا من هذه المجموعات المشكلة يمكننا الشروع فى إجراء تحليل بنظام المستوى.

سنقوم إذن بالتوالى بدارسة: الفضاء، والشئ، والممثل، فى محاولة لإعطاء لوحة للأشكال الأساسية الخاصة بالعرض المسرحى، ليس فى شكل تصنيف، وإنما فى شكل بعض الأسس الكبرى التشكيلية العلاقة بالفضاء، وأكثر من ذلك، العلاقه بالمتفرج.

يمكننا أن نقول إن كل عنصر من عناصر الـــ(ع.ن) له نظامان:

أ – فهو عنصر من النص الكلى بالمعنى القابل للتحليل على المستويات الثلاثة التى سبق تحديدها.

ب– هو فى حد ذاته نص قابل للتحليل بوصفه كلا .

وهكذا، فإن الفضاء يعد، فى الوقت ذاته، إبرازاً لظروف الكلمة الاستدلالية (والحدثAction) ونصاً مستقلاً، مشكلا.

إننا نفضل دراسة عمل العرض المسرحى ومساره، ومحاولة رسم طوبوغرافيا بل عدة طوبوغرافيات محتملة للأشكال المسرحية. يمكننا على سبيل المثال أن نميز الأشكال التى يكون العنصر اللغوى فيها حاسماً، وأساسياً، وحيث الحديث المنطوق هو أساس التشكيل، عن الأشكال التى تكون فيها القصة والحدث هما هذا الأساس.

إن العلاقة بالمتفرج هى التى ستمثل النقطة الأخيرة فى عملنا: استقبال المتفرج لـ(ع.ن) والمسار الفنى والنفسانى لـ(ع.ن).

وقبل دراسة هذه الفئات، سنحاول القيام بتحليل عدد من "السوابق" تخص أداء العرض ووظيفته.

٠٧ *الأداء والوهم: نظام المرجع*

نحن هنا لا نكتب عن شئ معين،

وإنما بصدد هذا الشيء المعين نفسه

(بيكيت)

١٠٧ حضور- غياب.

إن الوظيفة الخاصة برموز العرض هى وظيفة مزدوجة. فالرمز المسرحى هو فى ذات الوقت رمز لشئ آخر، يحيل إلى شئ ما فى الواقع الذى يعنيه، وهو رمز فى حد ذاته، عنصر فى أداء، هو ممارسة عرضية، "رمز" بدون مدلول، مثل خطوة فى رقصة، مثل جملة موسيقية.

إن المسرح ينتمى فى الوقت ذاته إلى فنون الأداء الاستعراضى (الموسيقى، الرقص، إلخ) وإلى فنون عروض المحاكاة (التصوير، السينما). المجموعة الأولى من الفنون عمادها الجسم البشرى فى علاقة أو بغير علاقة بآلة تحقق له الاستمرارية أو الامتداد، إنها فنون تختص بالزمن، فنون تختص بالحضور الحى. هى كما هى. فهى لا تزعم أنها تحل محل شىء آخر، أو أنها ممثلة لشىء غائب. أما الفنون الأخرى فهى فنون تقوم بتمثيل شىء غائب. اللوحة والفيلم هما أيضاً حاضران، ماثلان، لكنهما يمثلان وهماً، غياباً، عمادهما مادة مغايرة، فالتصوير ليس من جنس ما يمثله؛ فصورة الانسان ليست جسداً، والصورة الفوتوغرافية عمادها الفيلم والشاشة. ومن المفهوم أن هذا التمييز ليس مطلقا، وتخرج من نطاقه فنون مثل العمارة.

إذن فالمسرح ينتمى إلى هاتين الفئتين فى الوقت ذاته؛ فرموز العرض المسرحى هى فى ذات الوقت كيانات ماثلة، أداءات عرضية حاضرة ورمز لشئ آخر. واقع يعمل رمزاً، ذلك هو التعريف الدلالى للمسرح. إن الممثل هو فى الوقت ذاته حضور رموز مادية، أنشطة يشاهدها المتفرج بشكل مباشر، وهو أيضاً معادل غياب، شخص خيالى، هو الشخصية؛ فهو فى ذات الوقت الممثل فلان بجسده وصورته التى تعرض على الجمهور،ويوليوس قيصر، تلك الشخصية التاريخية المتوفاة، والتى يحل محلها وهمياً. إن الممثل فى ذات الوقت يحاكى أحداثاً بشرية، ويقوم بها.

من ثم كانت الطبيعة المزدوجة الغريبة للرمز المسرحى،وإذا لم نتنبه ونتمسك بهذا التمييز الأساسى، خاطرنا بالوقوع فى كل أنواع التلبس والبلبلة فننسب إلى الممثل ما

يخص الشخصية، وبالذات لاندرك جانب الابتكار فى الرمز المسرحى، نظامه المزدوج.

إن البلبلة سهلة ميسورة، بحيث إن المتفرج يقع فيها أو يعتقد ذلك . وكما سنرى، فإن الجانب الأدائى الاستعراضى للرمز وجانب المحاكاة فيه لا يتم تلقيهما فى وقت واحد فى حقيقة الأمر، وإنما فى صورة ذهاب وإياب أو تردد سريع؛ والأشكال المسرحية تتبنى صيغة مختلفة تختص بعلاقة كل منها بالآخر وطبيعة عملها بالنسبه للمتفرج، ومن ثم كانت بعض النتائج.

٢٠٧ • الدوال

من سمات الرمز المسرحى أنه "مماثل - مادى" فيما يعرضه. وبعبارة أخرى فإن صورة الإنسان تكون على المنصة إنسانا، وصورةالكرسى كرسيا. فالرمز المسرحى من جوهر العبارة التى يمثلها. وهو قانون عام ولكنه ليس مطلقا؛ فالكرسى يمكن أن نستبدل به تجريداً معيناً(حركة الممثل وهو يجلس فوق كرسى وهمى)؛ كذلك فإن المنزل يمكن أن يكون لوحة مصورة. وبعبارة أخرى، إلى الرمز الأساسى "المماثل - المادى" فيما يعرضه، أى الكائن البشرى، يمكن (ولكن ليس حتما) إضافة رموز "مغايرة - مادية" تكون مجرد مثيرات (أمبرتو إيكو) وتقوم بوظيفة اكسسوارات كما تمثل حضور أشياء غائبة. تلك طبيعة الرمز المسرحى، المماثل - المادى الوحيد تقريباً، التى تسمح بهذه الوظيفة المزدوجة :

أ - عنصر من عناصر الأداء .

ب- صورة لعنصر من العالم الواقعى .

٣٠٧ المدلولات :

من ثم كانت صعوبة دلالة الرمز المسرحي وتركيبيته- فالرمز المسرحي ليس له مدلول قابل للتصور أو التحديد أكثر مما في " تيمة" موسيقية أو حركة راقصة من الراقصات. إن الصوت الأجش أو المبحوح لا يعني شيئاً . أما الرمز الذي يمثله الصوت الأجش، عن طريق عمل الممثل بصوته، يمكن أن يكون له مدلول:التعب. فبوصفه رمزاً وهمياً، يعني "الشخصية فلان صوته أجش" مع مدلولاته السكر، العجز أو التقدم في السن، التعب، إلخ. إن الكرسي على المنصة لا يعني كرسيا، إنه شئ للتمثيل بواسطته يقوم الممثل (أو لا يقوم) بعدد من التدريبات والتعاملات. أما بوصفه صورة أو أيقونه ، فهو يعني كرسيا داخل إطار وهم معين مثل كلمة كرسي في نص (أدبي أو غير أدبي) مع سائر المدلولات المحتملة لكلمة "كرسي" .

٠٤٠٧ مرجع الرمز :

من هذا المنظور يزداد فهمنا لما حاولنا قوله في مكان آخر:من أن الرمز المسرحي هو في حد ذاته مرجع نفسه. فالرمز المسرحي، بوصفه رمزاً "أدائيا استعراضيا" ليس بحاجه إلى مرجع، فهو لا يرجع أو يحيل إلا إلى نفسه. وقضية المرجع الخاص بالرمز هي من الناحية النظرية في غاية الصعوبة. فنحن نعلم الخلاف القائم بين أنصار كل من دى "سوسير" الذين يستبعدون فكرة المرجع، وبين أنصار "بيرس" Peirce الذين يقولون بوجود علاقة مع حقيقة خارجية عن عالم الرمز.

إن صفة "المحاكاة" أو صفة "التصوير" في الرمز المسرحي تمنعنا من أن نهمل بالكامل علاقة عالم الرمز مع عالم الواقع. إن مرجع الرمز المسرحي، وقد يبدو هذا مناقضا لرأى بيير ڤولتز Pierre Voltz (١)، هو عالم المسرح. فعناصر جسم الممثل لا تحيلنا إلى شيء آخر خارج المنصة في عالم الواقع يكون مرجعا له؛ وعليه فإن هذه

---

(١) انظر: بيير ڤولتز، العجيب في المسرح.

الحركة تعرض لنا بوصفها حركة شخصية من الشخصيات، حركة تمثل شيئا فى عالم الواقع، ولكن هذا الشئ وهمى. وهكذا نجد أنفسنا فى حالة ما يمكن أن نطلق عليها المرجع الخيالى. مرجع خيالى بصورة مضاعفة فى المسرح، باعتبارأن الرمز يحيل، ليس إلى واقع فى العالم المادى، وإنما إلى كل ما يمكن أن يخص هذا الرمز فى "عالم المرجعية" (الثقافى،إلخ) للمتفرج.

هذا مع تحفظٍ يتمثل فى أن الرمز المسرحى، الذى هو أيضاً عنصر مادى، يتضمن، بالإضافة إلى مرجعه الوهمى، مرجعا مادياً هو الرمز نفسه. فى النص الأدبى، أو المكتوب عرش ماكبث هو فى ذات الوقت "لفظ عرش" وداخل القصة، العنصر الوهمى عرش ماكبث؛ ففى الأداء المنصى كلاهما له ذات المرجع: العرش على المنصة.

صحيح أن رمز ماكبث يحيل إلى العرش الوهمى الذى يجلس عليه ملك يدعى ماكبث، ولكنه يحيل أيضاً إلى هذا الكرسى الحقيقى الذى يتمثل فى العرش المادى فوق المنصة. إن رمز العرش- بمفهومه المزدوج (اللغوى والوهمى) مرجعه العرش المنصى. إنه من الممكن أن نقول أن الرمز المسرحى (اللغوى والوهمى) مرجعه هو الرمز الأدائى الاستعراضى. وهكذا ندرك ما يفرضه هذا الوضع على المتفرج الذى يجد نفسه فى "لعبة مزدوجة" مستمرة تتعلق بالمرجعية، حيث كل رمز يحيل إلى العالم الوهمى الذى هو العالم الحقيقى الماثل خارج المسرح(فى الزمان والمكان)، لكنه فى الوقت نفسه يحيل إلى العالم المنصى وهو حاضر مادى،"هنا والآن" Hic et Nunc . فى العرض المسرحى، يمكن أن يتم التركيز على جانب "المحاكاة - الوهم" للرمز- العرش (عرش محدد تاريخياً) أو على جانب الأداء الاستعراضى.

٥٠٧ النظام المزدوج لعناصر العرض المسرحي

النظام المزدوج للرموز، الأدائى والوهمى، يعكس بعض النتائج بالنسبة لسائر عناصر العرض. إن رموز الفضاء أو نظام الممثل والأشياء لها جميعاً هذا الانتماء المزدوج الذى لا ننفك نستخلص منه النتائج. إنها عالم مادى ملموس، عالم محدد

يمكننا أن نلمسه أو نحتك به (إذا كان هذا مسموحاً، لكنه غير مسموح) لكنها تشكل في الوقت نفسه عالما من الوهم كأى عالم آخر من الوهم؛ إنها تستدعى "غيابا"، والمتفرج لا ينفك يتعجب ويستمتع من مس وهمه الذاتى.

إن جانب الوهم يحيل بصفة دائمة إلى الواقع المنصى كما يحيل إلى مرجعه، والواقع المنصى لا ينفك يكتسب المعانى تحت بصر المتفرج - يجدد مدلولاته بواسطته.

وهذا ما سنراه بصورة أفضل حينما نتعرض لتحليل عمل المتفرج نفسه فى عملية العرض، وبتعبير آخر، حينما نتعرض لتحليل عملية تلقّى الرمز المسرحى (ر.م)

٦٠٧ *المرجعية المتعددة للرمز المسرحي:*

الملاحظ أن الرمز المسرحى ليس فقط يمكن أن يكون له مرجعان: هو نفسه بصفته واقعاً (أدائياً)، ومرجع وهمى فى مكان ما من عالم الواقع أو فى خيال المتفرج، ولكنه (الرمز المسرحى) يلعب بين هذه المراجع المختلفة، كما أن المرجع الوهمى من المستبعد أن يكون واحداً أو وحيداً.

إذا كان الكرسى فوق المنصة يحيل إلى نفسه بوصفه عنصراً من عالم الواقع، ولكن أيضاً يحيل إلى الكرسى الذى تجلس فوقه كليوباترا، فإن الكرسى المنصى المادى يمكن ألا يكون مرجعه "دكة" قديمة، ولكنه على سبيل المثال يمكن أن يكون صورة (أيقونه) كرسى فى خمارة. إن مرجعية مزدوجة تجمع بين الكرسى "العتيق" (الوهمى) والكرسى الخاص بالخمارة. يمكننا كذلك أن نتصور، بطريقة عكسية، أن الكرسى المنصى مرجعه هو الكلمة التى تشير إليه داخل الحوار. وبذلك فإن الواقع الذى يحيل إليه الرمز يكون إذن هو الواقع اللغوى الذى يعد الشئ المنصى رمزا له، أى المعادل له. إن كرسيا معزولاً يشير مقدما إلى عبارة: "خذ كرسيا، يا سينا". فى هذا العرض الكلاسيكى، ليس من المستحيل أن نعتبر أن الواقع (الأداء) هو الكلمة، وأن الرمز المنصى هو ما يصوره. هنا أيضاً، لا يمكننا أن نتحدث عن الترجمة؛ فالكرسى المنصى لا يترجم فى لغة أخرى كلمة كرسى، لكن الكرسى، على المستوى الأدائى، هو عنصر التمثيل الذى يصبح رمزاً

"للواقع وحده، الحديث الكلاسيكى" من هذا المنظور وفى العرض الكلاسيكى، ندرك أن الرمز"المادى" ثانوى واحتمالى بالنسبة "لمرجعيته" (و"مرجعه")، عالم الحديث.

وعلى العكس، كلمة كرسى، كما رأينا، مرجعها هو الكرسى المنصى؛ ومن ثم كانت إمكانية نوع من القراءة المعكوسة والمتبادلة. إن الكلمة (وهذا هو المنهج التقليدى) تستدعى "الشىء- المرجع" فوق المنصة.

٨٠ *شفافية الرمز المسرحي وكثافته .*

لقد تم تطبيق صورة الشفافية أولاً على الرمز اللغوى؛ لكنها تختص أكثر بالشىء المنصى، إنها صفة الشىء الذى لا يُرى ، بالنسبة للشئ الذى يرى، فالكثيف هو الذى يتوقف عنده الضوء بالنسبه لما يخترقه الضوء. والكثيف ليس هو المظلم، بل هو إلى حد ما نقيضه.

١٠٨ *الكلمة المسرحية*

المسرح كلمة، ونعنى بالكلمة مجموع الرموز المنصية التى ينتجها شخص (كلمات- حركات- استعمال شىء)، أى رموز تشكل موضوع عبارة، كذلك الرموز الأخرى (غير اللغوية) للعرض؛ هى أيضاً "أقوال". إذن، الرموز المسرحية، سواء أكانت لغوية أم غير لغوية، هى كلمة، أى الطرح المادى "البرجماتى" لإحدى " اللغات". لذلك من الضرورى أن نستوضح نظام الكلمة المسرحية.

إذا سلمنا بفروض "أوستان" المتعلقة بأداء اللغة (وهذه الفروض مفيدة جدا بخصوص اللغة المسرحية) نقول إن الأداء "أنا أمثل" يعد ضمنياً فى أصل أى أداء مسرحى(حركة أو كلمة).

وإذا رجعنا إلى تحليلات "أوستان" والإيضاحات التى قام بها "ريكانتى" لهذه التحليلات وجدنا أن كل تعبير(١) مسبوق بصيغة ضمنية أو تصريحية تحدد" تعلقه"

---

(١) المقصود هنا أى أداء منصى .

بالعالم المادى الذى يلقى فيه مع الملابسات المحيطة. وإذا أخذنا مثالاً على ذلك الأداء النموذجى المتمثل فى الحلف الذى يطلب من الشاهد قبل أن يؤدى شهادته: "قل كل الحقيقة... – أقسم على ذلك " ، فإن جميع كلمات الشهادة يمكن أن تكون على هذا النحو: (أقسم أن) (يأتى بعد ذلك التعبير عن المؤكد بالشهادة والقسم.): "توجد سيارات فى الشارع" (أؤكد أنه توجد سيارات فى الشارع)،(أقسم أننى) "شاهدت الجريمة".

۸۰۱۰ أنا أمثل

يمكننا القول بأن فى المسرح، وهذا يكاد يكون أمرا بدهيا، الكلمة (اللغوية أو غير اللغوية) تمثيل؛ وبمعنى آخر تبدو سائبة أو متحررة من علاقتها بالواقع، من هذا التعلق بالعالم المادى الذى يمثل الأدائية ("الهامش")

إن الأدائية فى الكلمة المسرحية لا تعمل إذن إلا داخل التعبير الخيالى الخاص بالكلمة الوهمية: فإن صاح الممثل قائلا "أنا أموت!" فهو لا يؤكد أنه هو نفسه يموت، ولكنه يؤكد أن الشخصية تقول إنها تموت. وهو شئ واضح لا يقبل نقاشاً؛ ولكن هذا لا يفسر النظام الخاص بالكلمة المسرحية. فالحقيقة أنه إذا كان التعبير الأدائى " أنا أقسم " يؤكد العلاقة بين الكلمة والواقع، فهناك تعبير " أدائى هامشى " داخل الكلمة المسرحية: إن أنا أمثل " تؤكد وظيفة مخالفة تماما لوظيفة " أنا أقسم " ، وتفصل بين الكلمة وبين الواقع ، تضع بينهما فاصلا ؛ إن العبارة الأدائية " أنا أمثل " تشكل الانشطار المسرحى الذى لاننفك نرى آثاره على الممثل وعلى المتفرج(٢) .

---

(١) ريكانتى، الشفافية والتعبير، الناشر سوى، ١٩٧٩.

(٢) فى ثلاثية الاصطياف لجولدونى > هل كانت جاتشينا فى آخر الفصل الثانى تتحدث باسمها أم باسم الممثلة ؟ هل كان حديثها حديث المرأة أم حديث الدور الوهمى . إن المسرح هنا يغمض ويبهم .

من الممكن أن نقوم بتحليل عبارة " أنا أمثل " هذه التى تسبق كل أداء مسرحى، بوصفها " هامشا أدائيا " وفرضا ضمنياً يشكل مجموع الحديث المسرحى . وفى الحالتين ، فإن ما يميز عبارة " أنا أمثل " أنها ليست لها صياغة ممكنة : إن " أنا أمثل"، مثل " أنا أكذب " عبارة لا تقال مادمت وأنا أقول " أنا أمثل " أوكد أننى لا أؤكد.

۲۰۱ ۰ أنا و أنا

إن تحليل " أنا أمثل"بوصفها هامشا أدائيا يتيح لنا أولا أن ندرك الأساس اللغوى للإنكار (أنا أمثل = أؤكد أن ما أقوله تمثيل) ، ثم كيف يعمل الصوتان المتحدان داخل صوت الممثل : أنا (١) أمثل أن أنا (٢) .

إن أنا (١) (الممثل) يثبت (بالتمثيل) أن أنا (٢) (الشخصية) يعمل أو يقول شيئا ما . إن المسرح ، عن طريق هذا الشطر أو الانشقاق لـ (أنا) يعلن عن نفسه ، مؤكداً الفصل بين المنصة والوهم ، بين صوت الممثل وصوت الشخصية ، بين أنا(١) وأنا (٢) ، اللذين لا يمكن مطابقتهما ، ولكنهما ماثلان معاً فى الفم نفسه. إن " أنا أمثل " = أنا (١) أوكد أن أنا (١) ليس أنا (٢) . إن الوجود المنصىّ للمثل هو الضامن فى ذات الوقت لوجود وعدم مصداقية أنا (٢) . وهذا ما أطلق عليه آراجون : الكذب – الحقيقى الخاص بالمسرح .

من ثم كانت مسئولية " أنا – الممثل "، وقد أصبح مسئولا عن كلام أنا (٢) ، ومن ثم أيضا كان نجاح الممثل ، نجاح النشاط الوهمى ، من خلال الوجود الواقعى للكلمة الأدائية .

ومن ثم أيضا كانت احتمالية الكذب والنفاق للكلمة النصّية: (أنا (١) تمثل) أن طرطوف يمثل أن أنا تقى ورع. لقد أصبحت المنصة مسرحا فوق المسرح : طرحا من الدرجة الثانية .

١٠٢٠٨ المعارضة النموذج / السياق

هذه المعارضة التى كان بيرس Peirce أول من أثارها ،أوضحها فيما بعد ريكانتى(١)؛ فالنموذج هو المعنى العام للعبارة المنطوقة، مهما كانت الظروف التى تقال فيها ؛ أما " السياق " فهو الطرح المادى ، الوحيد الفريد ، الذى نطقت خلاله العبارة . مثال ذلك ، الجملة الفلانية بوصفها "سياقا"هى هذا المقطع الصوتى الذى أصدره يوليوس قبل قليل وهو ، كأى حدث مفرد ، وحيد ، ولن يصدر مرة أخرى على الإطلاق . أما الجملة الفلانية بوصفها نموذجا ، فهى أيضا الجملة الفلانية التى أصدرها يوليوس قبل قليل ولكن بعيداً عن الحدث الذى أنطقها فى لحظة معينة ؛ فهى أيضا الجملة التى سيصدرها مارسيل بعد أربعة أشهر (٢) هل ثمة وضوح أكثر من ذلك ؟ فى مجال المسرح ، النموذج هو الجملة من النص التى لا تفتأتتكرر أبداً . أما السياق ، فهو الجملة نفسها التى ينطقها الممثل فلان . وما أروع أن نعرف من هو فلان الذى ينطق الجمله : هل هو هاملت أم لورانس أوليڤييه؟ سكابان أم چان لوى بارو؟ أنا (١) أم أنا (٢) ؟

وإذا واصلنا هذا التحليل؛ نقول:" إن العبارة تكون فى الوقت ذاته نموذجا (بالجملة الصادرة) وسياقا (بإصدار الجملة) وهو مايمكن أن يتطور فى الوقت ذاته على مستوى البعدين المغايرين، بُعد الحدوث وبُعد المعنى ... فالحدث ينتمى إلى السياق . أما المعنى فينتمى إلى النموذج . " (٣) . ولكن فى المسرح الحدوث مزدوج (المسرح هو

---

(١) ريكانتى ، المرجع السابق ، " القول والطرح " . يؤسفنا أن نستعمل اللفظ الانجليزى " Token" الذى استعمله ريكانتى .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٥٥ .

(٣) المصدر السابق .

قرينة) : فهنا الحدث – هناك، إذا جاز لنا التعبير ، إصدار فريد مزدوج : خاص بالشخصية ، ماكبث مثلا الذى ، فى اللحظة التى يعلنونه فيها بوفاة زوجته وبدايات هزيمته ، يصيح قائلا : " الحياة حلم أبله ... " ؛ والإصدار الخاص بالممثل الذى سيصدر الجملة فوق منصة معينة ، فى يوم معين . إننا إذا أمكننا أن نقول إن العبارة علي مستوى النموذج ليس لها مدلول ، وإنما لها معنى فقط ، ففى مجال المسرح هذا القول يمكن أن نقوله مرتين : معنى العبارة المسرحية له سياق إصدار مزدوج ، وهمى ومنصى–وهو السياق المزدوج الذى يضفى عليها مدلولها . " معنى النموذج يتعارض مع معنى السياق ، وهذا المعنى الثانى تشكله التكملة التى يضيفها إلى مدلول العبارة الطرح أو العرض (١)

٢٠٢٠٨ *انعكاسية الرمز المسرحي*

" إذا كانت الانعكاسية مستبعدة فى مجال العرض المسرحى، فهى مشروعة فى مجال الطرح؛ إن الممثل يظهر ويعرض خصائصه الشكلية، فى الوقت نفسه الذى يمثل فيه الممثَّل " (٢) إذا كانت هذه الحقيقة تنطبق على اللغة، فيبدو أنها كتبت من أجل المسرح. إن السياق المسرحى هو بالضبط النوع الذى " لا تكون الكلمات التى تظهر فيه شفافة على الاطلاق،"ولكنها تميل إلى التكثيف؛ بالنظر إلى أن معنى هذه الكلمات أو شكلها لا يمكن إهماله بالنظر إلى ما تمثله الكلمات (حينما تمثل شيئاً) ومن ثم يكتسب بدوره أهمية معينة(٣) .

إن كل شئ يجرى وكأن الكتابة المسرحية وعمل الإخراج يركزان على "الهامش " ، على حقيقة أن المسرح لا ينفك يثبت ويؤكد ضمنياً وقبل أى شى آخر أنه مسرح (أنا

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٥٦ .
(٢) المصدر السابق ، ص ١٢٦ .
(٣) المصدر السابق، ص ١٣٢ .

أمثل) ، وهما فى الوقت نفسه يجعلان كل رمز مسرحى " انعكاسيا " . إذن فالرمز المسرحى هو بطبيعته تلقائي الانعكاس، فالشيء فى المسرح لا يستمر فى تمثيل وظيفته الخاصة وحدها ، بل يصبح رمزاً -لا تنفك عين المتفرج تسائله- بشكله المادى .

إن الرمز المسرحى كأى رمز يُرجع إلى نفسه : يقول شيئا عن نفسه . ولكن فى الوقت نفسه هو هذا الشئ نفسه ، وكل مايقوله ، يرجعه إلى نفسه ، فيمكننا إذن أن نقول إن كل ماهو رمز فى المسرح يقول ، دون توقف ، شيئا عن نفسه ، أى عن المسرح. وهو أيضا يقول شيئا عن شئ آخر ، وهذا الشئ الآخر هو على مستوى الوهم ، فهوعلى شاكلة أى فن وهمى ، يقول شيئا عن شئ "غائب" ، ولكنه فى ذات الوقت يقول شيئا عن شئ حاضر ، هو نفسه ، أى مجموع رموز الأداء المنصى. وفى هذه النقطة لايختلف المسرح كثيراً عن غيره من الفنون . فالرمز الفنى ، بطبيعته ، ذاتى المرجع ، إذن فهو كثيف ، فما يقوله لا يخص موضوعه فقط ، وإنما ينصب على ماديته نفسها . إنه يضطر المتفرج إلى أن يسائل نفسه عنه .

٢٠٨ ٣٠ *انعكاسيه السياق في الرمز المسرحي* .

حينما يتم إنتاج عبارة ، فإنها تقول شيئا ، هو معناها كعبارة ، لكنها تقول أيضا شيئا عن منشئها ، أى الظرف الفريد -والذى لا يمكن تكراره- الذى قيلت فيه . تقول أى جانب من الحديث تشكل ؛ فكل عبارة تعكس ماتكونه بوصفها سياقا ، ويمكن تسميتها سياقا انعكاسياً " . فالواقع أن انعكاسية السياق لعبارة ماتكون فى أغلب الأحيان مرتبطة فى الجملة بوجود قوابض أو روابط ، وبتعبير آخر ، بكلمات لا مدلول لها إلا من خلال الإصدار المادى ؛ مثل أنا ، نحن ، هذا ، الآن ، غدا ، الخ . إن كل عبارة تشتمل على إحدى هذه الكلمات لا تقدم بالتالى مدلولا كاملا إلا من خلال سياقها ، فنحن من خلال السياق نعرف من يكون " أنا " وما التاريخ " غداً " .

في حاله المسرح :

١ - كل شئ بالضرورة سياقى - انعكاسى : فعلى الدوام لا يمكن أن نعرف (بخلاف الأشكال الوهم الأخرى) أى فم سيقول " أنا " ، وأين ستكون " هنا " الخاصة بالمنصة .

٢- نظام الرموز اللغوية ونظام الرموز غير اللغوية هو نفسه تماما فيما يتعلق بانعكاسية سياق الرمز.

٣- إن انطباق الرمز على ظرفه الخاص يطرح علينا السؤال الذى سبق طرحه : فى المسرح ، من يكون " أنا " ، وأكثر من ذلك ، متى والآن ؟. فى المسرح يوجد سياقان (على الأقل) : سياق مادى (مادية العرض هنا والآن) وسياق وهمى، مادية الحدث (الفريد) المعروض :

سياق (١) - كليو باترة تعرض نفسها للدغة ثعبان (سياق تاريخى).

سياق(٢) - الممثلة التى تقوم بدور كليو باترة فى الليلة الفلانية على المسرح الفلانى تحاكى لدغة ثعبان .

وهنا يضيف بلانشون

سياق (٣) : الممثلة التى تؤدى دور كليو باترة ... الخ ،، تمثل المشهد أمام عدسات التصوير فى هليود حوالى عام ١٩٣٠.

فيما يتعلق بالسياق (١) عوامل انعكاسية السياق هى نفسها التى نجدها فى أى نص وهمى . وفيما يتعلق بالسياق (٢) . فالعوامل بنوع خاص غير لغوية (شخص الممثل ، مادية الفضاء) يمكن أن نقول إن جوهر عمل المخرج يكمن فى خلق علاقة بين السياق (١) والسياق(٢) (السياق الوهمى والسياق الخاص بالعرض المادى) . وفى بعض الحالات ، وهى حالة بلانشون التى ذكرناها قبل قليل ، يختار المخرج أن يبدع

سياقاثالثا (وهميا) يقوم مقام الوسيط ؛ ومن ثم أى تعامل محتمل بين شكلى السياق : السياق الوهمى وسياق العرض . إن جميع أشكال العروض تمارس هذه التعاملات . من ذلك على سبيل المثال ، التعبيرات التى تطرأ على المرجعية . (١)

لقد شاهدنا مسرحية " عطيل " من إخراج بيتر صادق تلعب أو تتردد بين هذين السياقين الوهميين (٢) ، السياق الذى نص عليه شكسبير والسياق الذى شكله العرض : عالم الاستعمار الانجليزى الهندى ، مع إعطاء الأولويه للسياق الثانى .

٢٠٤٠٨ حول *كثافة الرمز المسرحي* .

من الخطأ أن نعتقد أن العبارة النموذج ، فى مجموعات العبارات المسرحية ، لا توجد إلا فى النص ، وأن العبارة السياق لا توجد إلا فى العرض . فالواقع أن العبارات النصية تشتمل على فرع " نموذج " (معنى) وفرع " سياق " (إصدار وهمى) ويمكننا أن نقول إن المنصة هى نظام رموز يتغير تبعا لعلاقته بالوهم :

أ - إذا كان الوهم يمثل عالما ممكنا بالرجوع إلى عالم الكاتب وعالم القارئ ، فإن المنصة تكون أيضاً " عالما ممكنا " يحيل إلى عالم الوهم - وإلى عالم متلقى الرموز.

ب- وعلى العكس ، يمكن القول بأنه إذا كان هناك سياق وهمىٌ فى مقابل نموذج (عمومية العبارات الصادرة) ، فإن الحدث المنصى (السياق المسرحى) يتشكل مستخدما مجموع الوهم كنموذج . فإذا كان الوهم يتحدث فى الوقت ذاته عن نفسه وعن " العالم الواقعى " ، فإن المسرح يتحدث فى الوقت نفسه عن نفسه وعن الوهم. إن الوهم بالنسبه للمسرح وسيلة للتحدث عن العالم الواقعى

---

(١) انظر فيما بعد تحت عنوان المرجعية

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٥٧ .

(برخت). والرمز المسرح، إذا كان له مدلول وإذا كان مرجعه العالم الواقعى، فليس له معنى إلا من خلال الوهم :إن الكرسى كرسى ؛ ولكن ماالكرسى وماذا يعنى فوق المنصة ، خارج الوهم ؟

إ ن الرمز (النصىّ) فى المسرح هو إذن ، وقبل أى عرض ، شفاف باعتبار أنه ذاتى المرجع ، وفى الوقت نفسه يحيل إلى مرجعه الذاتى الوهمى . لكن الرمز المسرحى له شكل آخر من الشفافية وثيق الصلة بالمنصة ، يجعل الرموز المنصيّة ، إذا كانت تحيل

إلى أشياء أو أشخاص فى العالم الواقعى ، فإنها تحيل قبل كل شئ إلى نفسها ، أى إلى الواقع المادى للمنصة . ومن ثم كان هناك ازدواج فى الشفافية: أولاً، الشفافية التى يتضمنها أى رمز وهمى ، ثانيا ، تلك الخاصة بحقيقة أن النص المسرحى ليس له، بالمعنى الصحيح، مرجع مادى خارج المنصّة . إن الرموز فى المسرح ذاتية المرجع بشكل مزدوج ، " مطروحة " بشكل مزدوج " موضوعة بين قوسين " : ومن ثم كان الوجود المكثف للنص بوصفه نصاً شاعريا ، والممثل بوصفه شخصية جسدية مادية ، مع وجوده التعبيرى وقوته الانفعالية، باختصار لكل ما يمثل مادية الرمز المسرحى ، " الرمز لجسم" .

٣٠٨ *خلاصة قصيرة (مؤقتة) حول الرمز المسرحي .*

إن الرمز فى المسرح من النوع الإشكالى ككل مايتصل بالمسرح : فهو غير ملتزم ، وكل مانعتقد أننا نعرفه عن الرمز تزعزع إلى حد مابسبب الرمز المسرحى ؛ والمعارضات المستقرة التى تم الفصل فيها بشكل قاطع هى عرضة للنقاش الآن ، كما أن الحدود الصارمة والفواصل الحاسمة أصبحت تميل إلى التراخى واللين . إن المسرح يمنعنا من التشبث بمفهوم صارم متصلب عن الرمز .

الفصل الثاني

الفضاء المسرحي وسينوجرافيته

المنصة هي تلك الممارسة التي

تحسب بدقة مكان الأشياء المنظور .

بارت : ديدرو ، برخت ، اينشتاين .

المسرح فضاء . فضاء مدنّس ، فضاء مقدس ، فضاء خارج عن ضغوط الحياة . فضاء احتفالى ، إذا جاز لنا هذا التعبير . ولكن ، لا ، ليس هذا وحسب . إنه فضاء فيه الناس ينقسمون ، فيه البعض يعرض للبعض الآخر . ولا أهمية إذا كان هؤلاء وأولئك هم الناس أنفسهم أو مختلفين ، إذا كان كل فريق يستطيع أو لا يستطيع أن يحل محل الآخر . المهم أنهم فى اللحظة المسرحية ، يكونون مفترقين ، أن يكون هناك ناظرون ومنظورون . صحيح أن الناظرين يمكن أن ينظروا إلى أنفسهم ، يمكن أن يكونوا متفرجين لأنفسهم : يكفى أن نرى قاعة الأوبرا . والمنظورون ليسوا معزولين عن المشهد، فهم يرون أيضاً الذين ينظرون إليهم . ولكن المهم فى نشاطهم السبب الذى جمعهم معاً، وهو أن فريقا منهم يتصرف من مكان معين هو بالنسبة للآخرين مكان النظر والسماع . وهو فضاء غير متناهٍ ، ولكنه محدود بحدود . فالمنصّة قائمة ماثلة أمامنا وليست فى مكان آخر . فضاء يتحدد من خلال علاقة استبعاد ما دونه . حتى لو كانت حدود الفضاء مبهمة غير واضحة فهى ، تقديرياً واضحة . كأنما فصلت بسكين.فضاء هو فى الوقت ذاته فضاء – زمن ؛ محدد فى امتداده المكانى ، وهو كذلك فى امتداده الزمانى ؛ وإذا لم يكن محصوراً فى مبْنىً معين ، فهو يختفى بمجرد انتهاء زمن العرض ، فالشارع ، على سبيل المثال ، إذا تحول إلى فضاء منصيّ فترة، فإنه يعود إلى وظيفته الحياتيه بمجرد انصراف الممثلين .

١ – حول بعض التعريفات .

الفضاء المسرحي وما دونه .

١٠١٠ المكان المسرحي والمدينة .

المكان المسرحى يتحدد بعلاقته المادية والمعمارية بالمدينة (من الأماكن المسرحية : المسرح الإغريقى ، مدرج المسرح الرومانى ، مسرح ڤيتشينزا ، أوبرا باريس) ، بسماته المادية ودوره الاجتماعى الثقافى الذى يختلف فى كل مرة فى المدينة . مكان منصّى ، بالتحديد وعلاقته بالممارسة المادية للمنصة : "المانسيون" فى القرون الوسطى ، أشكال المنصة الإيطالية المختلفة ، التخت الذى كان ينصب فى الأسواق ، المنصة الإليزابيتية ، إلخ . إن ما نطلق عليه الفضاء المسرحى لا ينبغى أن نخلط بينه وبين الديكور ، أى الإطار التصويرى والمعمارى الخاص بالحدث ، والصورة التى يوحى بها هذا الإطار وتتمثل فى مرجع فضائى – زمنى ماثل فى مكان آخر ، فى حقيقة تاريخية أو معاصرة.

إن ما نطلق عليه هنا الفضاء المسرحى له صفة العموم الواسع جداً ، يمكن تحديده بمجموع الرموز الفضائية الخاصة بعرض مسرحى . ومن هنا يمكننا أن نتحدث عن "الفضاء " فى عرض من عروض الشارع . فالفضاء المسرحى حقيقة مركبة للغاية إذ تشتمل على :

ا) مكان مادى ، هو الخاص بوجود الممثلين من خلال علاقتهم بالجمهور .

ب) مجموع تجريدى ، يتمثل فى جميع الرموز الحقيقية أو الضمنية فى العرض . ومن ثم نخلص إلى بعض النتائج الغريبة ؛ فالفضاء المسرحى يعتمد على عدد من التمييزات التى تبدو فى ظاهرها حاسمة ولكنها فى واقع الأمر تنمحى فى غالب الأحيان :

ا) التمييز " المسرح – المدينة " ، وهو كل مكان يمكن مسرحته أى إدماجه فى الفضاء المسرحى .

ب) المقابلة " منصة – صالة " ، وهى العرض مشتملاً على الممثلين والجمهور فى فضاء واحد ، حتى مع وجود التمييز " قاعة – منصة " وسنرى أمثلة لذلك .

والفضاء بالنسبة لعالم الدلالة هو مجال البحث الرئيسى الذى يمكن انطلاقاً منه تحليل المسرح . إن كل ما فى المسرح يمكن قراءته وفهمه انطلاقاً من وظيفة الفضاء بوصفه " مكاناً " (مادياً وهندسياً) للرموز المنصيّة . من المعروف أن مجهود العلوم الإنسانية ينصب على فضائية المعلومات (خطوط وتصوير ونماذج ذات بعدين أو ثلاثة أبعاد .) والمسرح فى جميع مظاهره يعد فضاءً ، ويمكننا تحديده بأنه أسلوب معين فى تنظيم وتشكيل الفضاء . (" يقول أرتو : إن الفضاء ينشأ من فوضى تتشكل وتنتظم" ويقول ڤيكيفكز Wikiewicz المسرح هو تشكيل أحداث حيوات خاصة كفيلة بالتحرك فى الفضاء ") وقد سبق أن حددنا المسرح بأنه " فضاء تتطور فيه الأجسام".

وإذا كان هذا التحديد ينطبق أيضاً على الرقص ، بل وعلى التمرينات الرياضية ، فذلك لأن الحدود بين المسرح والرقص متحركة للغاية. بحيث إذا كانت الأجسام فى المسرح ، نظريا " هى أجسام متكلمة ، فإن التمييز نادراً مايكون مطلقا. كما أنه ليس كذلك أيضا فيما يتعلق بالتمييز بين المسرح وبين فن استعراض آخر هو الأوبرا . إن العرض والفضائية مرتبطان وهذا هو العنصر الأول الذى يفرض نفسه علينا فى تحليلنا للمسرح .

سنرى أننا لكى نحدد طبيعة الفضاء المسرحى من خلال علاقته بأشكال العرض الأخرى ، سيكون من الضرورى علينا أن نضيف إلى فكرة الجسم ، فكرة اللغة : فضاء تتطور فيه أجسام متكلمة .

١-١٠١٠

إن الفضاء المسرحي بكل ماتحمله الكلمة من معنى لا يتضمن أى تحديد دقيق . فينبغي ويكفي ، لكي يكون هناك فضاء مسرحي ، أن يكون هناك أناس مجتمعون من أجل النظر : ناظرون ومنظورون (١) . ولكن أيضاً بالعودة إلى التحديد السابق ، مستمعون ومُسْتَمَعٍ إليهم، نظراً ، وعلى الرغم من بوب ويلسون " ، لأن النظر لا يكفى لعمل مسرح (٢) . الفضاء المسرحي هو إذن المكان الخاص بنشاط كائنات بشرية يربط بعضها بالبعض الآخر علاقات .

١٠١٠٢

العلاقة المزدوجة

إن جوهر الفضاء المسرحي هو أنه مزدوج ؛ لا يهم كثيرا شكل العلاقة القائمة بين فئات البشر الذين يغشون هذا الفضاء ، ينبغي وجود علاقات بينهم بوصفهم مجموعتين: ناظرين ومنظورين ، فنيين ممارسين ومتفرجين . والعلاقة الفضائية بين هاتين الفئتين يمكن أن تكون مختلفة تماما ؛ بل يمكن أن يكون بينهما نوع من التشابك المحلى ، فيمكن أن يختلط الممثلون والمتفرجون فى المجال الفضائي الواحد ، ومع ذلك فهذا لا ينفى أنهم يشكلون " فضاءين " (فئتين من الرموز) غير قابلين للامتزاج. فعلى النقيض مما يحدث فى الحفلات ، حيث الناظر والمنظور يمكن أن يتبادلا الوظيفة ،

---

(١) يجب أن نفهم أن هنا تكمن الصعوبة الكبرى فى أى دلالة للفضاء المسرحي : فالفضاء لا يمكن فهمه بأنه شكل فارغ مثل الشكل الهندسي الاقليدى ذى الأبعاد الثلاثة . ولكن بوصفه مجموع رموز العرض باعتبار ماتقوم بينها من علاقة فضائية، إن الفضاء يتحدد من خلال هذه العلاقة نفسها.

(٢) فى القرن التاسع عشر قام " ڤاجنر " بما يشبه الثورة حينما أطفأ أنوار القاعة ، أى منع قابلية انعكاس النظر. فى حين أن آبيا قام بعكس ذلك .

حيث كل ناظر هو منظور أو يمكن أن يكون كذلك ، فى المسرح الفصل قائم بشكل حاسم؛ فلا يمكن تبادل الوظيفة بين من يشغل هذا الجزء من الفضاء ومن يشغل الجزء الآخر .

٣٠١٠١

الفضاء المسرحى يتميز بانغلاقه : فهو فضاء " داخل " فضاء المدينة ، لكنه يتميز بشكل قاطع عما دونه؛ حتى العرض فى الشارع ، يفترض عدم المزج بين الرصيف الذى يسير عليه المارة والفضاء الذى يعمل فيه الممثلون والمتفرجون .

والمسرح التقليدى محافظ دائما وبشكل صارم على حدوده الفاصلة. والنظم الإنشائية حددت هذه الحدود بإنشاء مبانٍ مخصصة للمسرح بل وتحمل اسم المسرح . ولكن المبانى المؤقتة التى يتم إقامتها فى الساحات أو فى الملاعب ، ليست أقل انعزالا وتحديداً ، بشكل تقديرى ، إن لم يكن بشكل مادى ، عن بقية العالم.

٤٠١٠١

صفة أخرى مميزة للفضاء المسرحى ، هى السواسية أو الاستواء . وقد تحدثنا قبل قليل عن العمارة الإنشائية ، ولكن الحقيقة أنه يكفى خط بسيط مرسوم بالطباشير فى ميدان عام ، بل لاشئ بالمرة ، لإقامة فضاء مسرحى ، إن قرار الفنيين وحده يسمح بتحديد الفضاء المزدوج (قاعة - منصة) دون أن تكون هناك أيه ضرورة إنشائية لتحديد ذلك .

١٠٢ تعريفات

١٠٢٠١ . *الفضاء والمكان المسرحي* .

إذا كان أى مكان يمكن أن يكون مسرحا بشرط أن يوفر مكانا كافيا لتحرك الممثلين ووجود المتفرجين ، فإن المكان المسرحى ليس كذلك . فليس من الممكن أن نؤدى أو نقول

الشئ نفسه فى أى مسرح . فى معظم الحالات يكون المكان المنصى بالنسبه للفنان الممارس كما هو بالنسبه للجمهور من المعطيات المهمة (قاعدة سوسيولوجية) التى ينبغى له أن يعرف كيف يتصرف حيالها. إن المكان المسرحى هو جزء من هذه السوابق التى على أساسها يتشكل النص الجنينى أو النص المبدئى الذى يضعه الكاتب ، وكذلك عمل الفنان الممارس أو المخرج .

١٠٢٠٢ *المكان المنصي* .

فى داخل المكان المسرحى (القاعة والمنصة) يتحدد المكان المنصىّ بوصفه " مكان الفنانين الممارسين " بأبعاده المحددة وإحداثياته ، والإمكانيات المعطاة للنشاط ولتحرك الممثلين ، وقيوده الخاصة، ووجود ديكور أو عدم وجوده ، وعدد المداخل وشكلها .

١٠٢٠٣ *الفضاء المنصيّ* .

إذا أمكن أن نسمى بالمكان المنصى الفضاء المادى الذى يستعمله الممثلون، فإننا نسمى بالفضاء المنصى المجموع التجريدى لرموز المنصة؛ ويكون تعريف الفضاء المنصى بأنه مجموعة الرموز الصادرة عن المكان المنصى وتجد فيه مكانها . وينتمى إلى الفضاء المنصى ليس فقط رموز مثل الاكسسوارات ، ولكن أيضا الممثلون وتنقلاتهم ، والوجوه التى يرسمونها ، وعلاقتهم بالإضاءة والأصوات . وبذلك يصبح تعريف الفضاء المنصى واسعا للغاية ، فهو على الأقل يحتوى على جميع الأحداث التى تأخذ مكانها فوق المنصة .

١٠٢٠٤ *الفضاء المسرحي والسينوجراف* .

إن مفهوم الفضاء المسرحى هو أوسع من ذلك أيضاً ، مادام يتضمن ، بالإضافة إلى الفضاء المنصىّ ، فضاء الجمهور والعلاقة بين كل منهما والآخر. إذا كان السينوجراف هو صانع رموز الفضاء المنصى ، فإنه من المعروف أن مجاله يتضمن مجموع الفضاء المسرحى باعتبار ، بداهة ، أن المتفرجين الآخرين يشكلون ، بصريا وسمعيا، جزءاً من

عالم المتفرج . وإذا حدث، كما هو الحال فى كثير من العروض الكلاسيكية المعاصرة ، أن كان التركيز على الفضاء المنصىّ ، مع رفض وجود فضاء الجمهور ، كما كان يحدث فى الأوبرا مثلا ، فى القرن الماضي ، حيث كان هناك فضاء خاص بالألواج حيث كانت تنعقد علاقة فضائية بين المتفرجين الذين كانوا يحضرون للالتقاء والتعارف . وفى بعض أشكال العروض المعاصرة (عروض منوخين ، وبيتر بروك وڤيتيز) حيث المتفرجون على الجانبين ، فإن الجمهور يمثل جزءاً من اللوحة المعروضة، بصرياً ، على الجمهور الذى لا يستطيع ولا ينبغى له أن يلغى المتفرجين الآخرين .

١ ٢٠ ٥ *الفضاء الدرامي : الفضاء المسرحي والنص.*

ربما كان من الواجب علينا أن نوسع مرة أخرى مفهوم الفضاء المسرحى وأن نضم إلى الرموز المادية الصادرة عن الفضاء المادى للعرض ، الفضاء التقديرى الخاص بالنص.

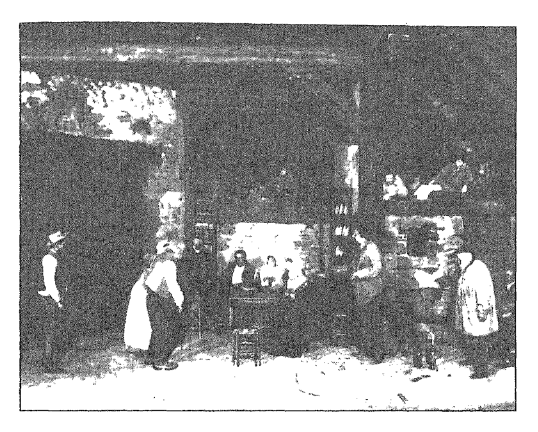
١- إن هذا المفهوم الخاص بالفضاء النصى يمكن أن يكون له معنيان : فهو يمكن أن يحدد الفضاء المادى للنص المسرحى ، المطبوع أو المكتوب على الآلة ، كما يظهر على الأوراق ، بنظامه الخاص (حوارات ، إشارات إرشادية)

٢- يحدد كل الفضاء الوهمى المشكل انطلاقا من النص ، ويوحى به النص ، سواء ظهر أو لم يظهر على المنصة، وهو يضم الجانب المنصى والجانب الخارج عن المنصة . ومن الممكن تماما أن يلعب العرض بهذه المعارضة بأن يجعل ما هو خارج عن المنصة منصياً. فضاء درامى لا يتميز بشكل أساسى عن الفضاء الروائى ، اللهم إلا أن الفضاء الروائى لا يفترض التمييز " منصىّ - غير منصى، حضور - غياب.(١)

---

(١) انظر : الجزء الأول من مؤلفنا " قراءة المسرح " ، ص ١٧٢ - ١٧٦.

لقد سبق أن رأينا فى مكان آخر كيف أن هذا الفضاء الدرامى كان بشكل عام فضاءً جمعا ، قائما على معارضات ومقابلات ، ليست فقط نصيّة وخارج النص ، وإنما معارضات أخرى (١)



إميل زولا: الأرض من إخراج انطوان
الطبيعية فوق المنص

---

(١) انظر : تحليلنا لمسرحية الملك والمهرج .

٢ – أشكال الفضاء المسرحي .

١٠٢ . فضاء فارغ .

الفضاء المسرحى هو، فرضاً وفى البداية ، فضاء فارغ ذو أبعاد ثلاثة (امتلأ فيما بعد بمجموعة من الأشياء والأجسام). ولم يكن من قبيل المصادفة أن يطلق " بيتر بروك " على كتابه فى المسرح عنوان : " الفضاء الفارغ " فالمسرح فضاء محدَّد ، وطبيعة حدوده هذه هى التى تتيح لنا أن نميز بين أشكال المسرح الفضائية .

والمسرح ، بشكل عام جدا ، يتأرجح بين شكلين هما طرفا نقيض: التخت القديم الخاص بالأسواق ثم مسرح البولڤار .

٢٠٢ . مسرح البولڤار.

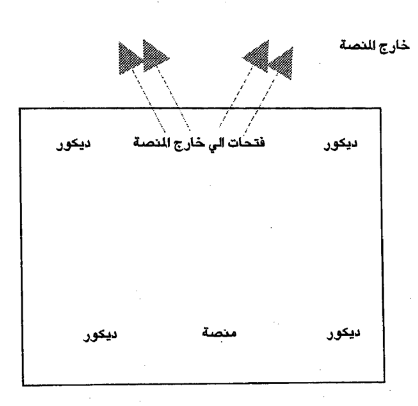
المسرح البرجوازى التقليدى يحدد الفضاء المنصّى من ناحية الجمهور بحافة المنصّة ، ومن الأخرى بديكور ، أى تشكيل منصّى يوحى بنوع من الدقة النسبية بمكان ما فى العالم الواقعى (قاعة استقبال – ميدان عام – مطبخ ، الخ) . وكل شئ يجرى وكأن هذا المكان المنصّى ، لنظر المتفرج ، الذى يحدده الديكور ، جزء منزوع بشكل تعسّفى، من بقية العالم ، ولكنه تقديرى، يمكن أن يمتد إلى مالانهاية . إن الفتحات لا تفضى حتى خيال المتفرج إلى خلف المشهد ، أى إلى الكواليس والممرات والألواج ، وانما إلى عالم من جنس العالم المعروض على المنصة . (انظر الصورة ص٥٧)

إن قاعة الاستقبال البرجوازية تفتح على حجرة أخرى نتخيلها أو على حديقة ، وخلف الحديقة يوجد الشارع وباريس وبقية العالم . إن الفضاء المنصى يماثل خارج المنصة، وعمل الفضاء المنصىّ يكمن بكل بساطة فى عزل جزء من العالم لعرضه على المتفرج . وعلى العكس من ذلك ، فإن القطيعة عميقة بين العرض والمتفرج ، فليس ثمة جسور ولا قناطر ولا معابر للانتقال بين هذا وذلك (١) .

---

(١) الستارة عبارة عن شاشه مشدودة ، تجسيم للقطع الذى يفصل المنصة عن القاعة .

إن الغرض الذى وراء هذا النوع من البناء الفضائى هو أن المنصة كالحياة ، وأن كل شئ ينبغى أن يتم دون أن نستطيع التمييز بين الاثنين



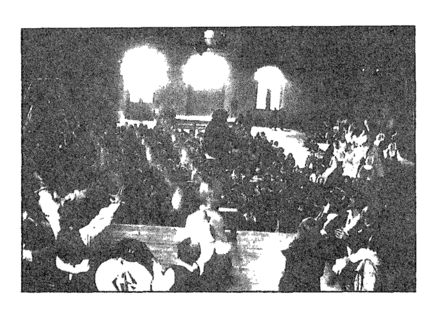
حافة المنصة

المتفرجون

إن العلاقة التى تربط المتفرج بالممثل - الشخصية هى علاقة استلطاف وتقمص؛ فإذا كان المسرح مثل الحياة، فالممثل مثل المتفرج.

وعلى العكس من ذلك، الفضاء الخاص بالتخت يفترض أن كلّ ما يجرى فوق المنصة يبدو فى علاقة استمرارية بين المتفرج والممثل. فالممثل فوق التخت ليس له كواليس يغير فيها من مظهره؛ بل إن الآلة المسرحية بأسرها تحت سمع المتفرج وبصره. فالتمييز لا يتم بين المتفرج والعرض وإنما بين التخت وبقية العالم. إن فضاء التخت لا يزعم أنه "تقليد" لمكان مادى؛ بل هو ليس سوى مكان النشاط المسرحى؛ وهو يبدو، بشكل قاطع، مغايراً لبقية العالم؛ فالمتفرج يرى خلف التخت، الأماكن التى تحيط بالمكان المسرحى ونظرته لا يمكن أن تحلّق فى "خارج - منصّة" خيالى.

ومن ثم فإن أى وهم أو إيهام بالحائط الرابع غير وارد بطبيعة الحال فى فضاء التخت. (انظر الصورة ص ٦١)



- أريان منوخين، ١٩٧٣
- مسرح الشمس، ١٩٧٢
- الممثلون والمتفرجون يشغلون المكان نفسه.

٤٠٢ . تنويعات.

وبين هذين ا لنقيضين من أشكال المنصّة، تتأرجح الأشكال المسرحية المادية فى العروض المعاصرة، فتارة تميل إلى شكل التخت، وتارة تميل إلى مسرح البولڤار، فى محاولة لإيجاد أشكال مبتكرة منها جميع أشكال الفضاء التى أشرنا إليها فى ٤٠٢٠١ . فى الكابوكى اليابانى، الفضاء المنصىّ يشتمل على منصة ذات ديكور (مشابه)بالإضافة إلى جسور تتحرك فوقها الشخوص الذين يراهم المتفرج وسط المتفرجين الآخرين. وجميع الحلول تكيف وتمسرح فضاء القرن التاسع عشر التقليدى: منصآت ثانوية، فضاءات اكسسوار وسط لمتفرجين.

٢٠٥ محتوي الفضاء المنصي.

من الواضح أن محتوى الفضاء المنصىّ، أى الرموز التى يشتمل عليها، ليس لها نفس المعنى فى الفضاء التقليدى وفى حالة فضاء التخت. وسنرى ذلك بطريقة أوضح بخصوص الأشياء، ولكننا الآن يمكن أن نبيّن أنه فى الحالة الأولى، فإن العناصر (الرموز) ا لموجودة لا يمكن إلا أن يرتبط بعضها بالبعض الآخر لتشكيل وحدة ذات دلالة، مجموع فيه الرموز غير مستقلة، وإنما تعمل كأجزاء فى كل متكامل؛ إنها تنصهر فى وحدة كعناصر الديكور، أو لوحة؛ فإن كان المشهد يمثل "مقهى" مثلا، فليس من المفيد أن نسأل (والمتفرج لا يتساءل) إذا كانت الأكواب والزجاجات تقول شيئا آخر سوى : أننا فى مقهى؛ إن هذه العناصر تعمل كدلائل مجازية لمكان ما(١). ومن جهة أخرى، فإن الرمز لا يمكن اعتباره يمثل وجوده المنصى وحسب؛ إنه يحيل إلى خارج المنصة، إلى مرجعه فى واقع العالم. إن كوب الخمارة لا يستمد أهميته من وجوده فوق المنصّة، وإنما لأنه موجود فى عالم المقاهى والخمارات.

---

(١) من الواضح أن هذه الملاحظة ليست صادقة إلاّ جزئيا، ذلك أن عمل الشئ المجازى ما هو إلا جزء من وظيفته المسرحية؛ المهم أن تكون هذه الوظيفة فى هذه اللحظة واضحة.

وعلى النقيض من ذلك، فإن الرمز (شخصا أو شيئا) فى فضاء التخت يستدعى الاستعمال المسخّر له. إنه يمثل فوق التخت: (ا) بوصفه رمزاً معزولا، "مقطوعا"، يدرك فى حد ذاته، ومن خلال علاقاته بنشاط معين؛ فالكوب يتناوله ممثل. (ب) إذا كان يحيل إلى واقع ما فإنه يحيل إلى المسرح، إلى المعروض أمامنا، وليس إلى مرجع اجتماعى - تاريخى. (جـ) من ذلك ندرك كيف أن التنقل بين المنصّة التقليدية وفضاء التخت يقتضى تغير طبيعة دلالات الرموز التى تكوّن هذا الفضاء؛ ومن ذلك ندرك أيضاً كيف أن مرونة الإخراج المعاصر تثير السؤال الذى لا ينفك يوجّه إلى المتفرج : أين يجرى الحدث؟ فى أى فضاء (مسرح أو واقع خارج المنصة)، هل الرموز المنصية فى هذه الحالة تكتسب دلالاتها؟ ما أساس تشكيل الفضاء؟هل الفضاء المنصى هو الذى يشكل الرموز؟ إننا نجد أنفسنا مضطرين لأن نتحول من فكرة الفضاء بوصفه شكلاً فارغاً، مجرد وعاء "لمحتوى" من الرموز، إلى فكرة الفضاء بوصفه أساس تشكيل الرموز - وهذا ما سنعُود إليه مرة أخرى فيما بعد. أما الآن فنقول: فى إحدى الحالتين فإن التشكيل الفضائى يبدو مرتبطاً بالوهم، بفضاء خيالى، ليس الفضاء المنصى سوى "ترجمة " مادية له؛ وفى الحالة الأخرى، فإن الفضاء يتشكل من خلال العلاقة مع الممثل أو الممثلين.

إذا أردنا أن نوجز سريعاً الاختلاف بين محتوى الفضاء المنصى التقليدى وفضاء التخت، نقول إنه فى الحالة الأولى، فإن التركيز ينصب على المدلول الخاص بالرمز، فى حين أنه فى الحالة الثانية فإن التركيز ينصب على الدال.

٠٣ المحاكاة

يمكننا أن نؤكد، دون أن نقع فى أى تناقض، أن المسرح، إذا كان دائما محاكاة لشئ ما، فإن الفضاء المسرحى هو محاكاة أيضا. ولكننا نخطئ بالتأكيد إذا تصورنا أن الفضاء المنصى دائما يكون محاكاة لمكان مادى من واقع العالم، با لرغم من التقليد المسرحى الغربى الذى يتصوره كذلك دائماً.

٣٠١٠ مكان الوهم.

المحاكاة، أى كون الفضاء المنصىّ صورة، وإذا شئنا، قلنا صورة وهمية لمكان من العالم الواقعى، هذه المحاكاة مرتبطة بالوهم. وحيث إن ثمة قصة تُروى فوق المنصة من المفروض أنها تجرى فى مكان محدد، فإن مهمة الفضاء المنصىّ هى تصوير (محاكاة) مكان الوهم. وبقدر ما يكون الوهم قريبا من مشاكلة الواقع، بقدر ما يكون الفضاء المنصى صورة لمكان من العالم الواقعى.(١)

٣٠١٠١٠ إيضاحات.

يجب ألا نعتقد أن هذه المطابقة بين الفضاء المنصى وبين مكان اجتماعى مادى (مقهى، قاعة استقبال، شارع، الخ) هى فقط من اختصاص تلك الطبيعية المزعومة الفاسدة السائدة فى مسرح البولڤار. ومن ثم ينبغى النظر إليها باعتبارها شيئاً ضارا. إن العلاقة بين المنصة والمكان الواقعى يمكن أن يكون لها قيمة بيانيّة أو إيضاحية؛ وفى ذلك يقول برخت إن رموز الفضاء المنصى تشكل إشارات واقعية حول المحيط الذى يتحرك فيه شخوص المسرحية، ودراسة هذه الرموز توضح القضايا الاجتماعية، القضايا التى ينبغى تفجيرها (كتابات، ١٩٧٤. ص ٤٣٧) . إن طبيعيّة أنطوان ونقيضها(برخت) تتفقان فى الرأى بأن الفضاء المنصى يمكن، بل ينبغى أن يعطى إشارات تتصل بعلاقة الشخوص بالمجتمع (العالم الذى يحيط بهم). وعلى ذلك فإن مهمة الفضاء المنصى أن يزودنا بمعلومات عن "الغائب" فوق المنصة (العالم المرجعى)، بهدف إكساب الوهم ثقله الواقعى (تأثير الواقع)، ولكن أيضا بهدف أن يتم، فى فضاء مادى هو نموذج مصغّر للفضاء الاجتماعى، إظهار آلية التفاعلات الاجتماعية. إن الفضاء المنصى أشبه بالقاعدة التى ينطلق منها النموذج المصغر للأنشطة الاجتماعية وهكذا نرى كيف أن "المطابقة" نفسها، المطابقة النظرية مع نموذج مادى من العالم

---

(١) نحن لا ننفى الفرض الذى يقول بإمكانية قلب هذه الآلية.

الواقعى خارج المنصة، لا تتم عن طريق نظام رموز واحد؛ ففى حالة "الطبيعية" لا يكون للرموز دلالات مستقلة، ولكنها تشير، بكل دقة ممكنة، إلى وجود واقع مادى(١).

أما فى حالة برخت (المسرح الملحمى) فإن مهمة الرمز الفضائى هى الإشارة إلى آليات فعّالة، أكثر من محاكاتها لواقع اجتماعى. وفى هذه الحالة يمكن أن نستعمل، ليس نسخاً أو بدائل مطابقة، وإنما رموزا، التشابه بينها وبين الواقع يكون بعيدا، فالمهم ليس مادية الرمز "تأثير الواقع" بقدر دوره فى الوهم ودلالته فى الحكاية، بالمعنى البرختى للكلمة.

٣٠١٠٢٠ *متعة الصورة طبق الأصل.*

الفضاء المسرحى يمكن أن يشيد لكى يمنح المتفرج متعة رؤية الصورة المطابقة للأصل، وإذا أمكن، لما يستحيل عرضه على المنصة. حينئذ يكون الفضاء مكان النسخة المطابقة أو الصورة طبق الأصل بقدر ما يكون مكان "الإثارة المبرمجة". من ذلك ما جرى فى مسرح الشاتلية حيث كان الفضاء يمثل انفجار بركان، دون أى ادعاء بعرض بركان حقيقى، وإنما بكل بساطة ، الوهم الأقرب ما يكون لبركان حقيقى، وعاصفة هوجاء، كان الفضاء ينسخ إذن، وبصورة إيهامية للغاية، فضاءً حقيقياً فى العالم الواقعى يصعب تقديمه بل يستحيل، وقد نشأت المتعة من الجمع بين مهارة إنشاء مثيرات مبرمجة وبين وجود عناصر مادية نادرة أو من الصعب الحصول عليها (حيوانات نادرة : جياد ووحوش كاسرة، ملابس غريبة أو فاخرة).(٢)

---

(١) انظر : أمبرتو إكو، "حول إعادة صياغة الرمز التصويرى"، الاتصالات، ٢٩.

(٢)حول متعة الصورة المطابقة من جانب المتفرج، انظر فيما بعد، ص ٣٣٢.

حينما لا يكون العرض المسرحى صارما، فإنه يستلزم دائما مثل هذه المتعة التى تنشأ من "تصوير الصعب" واللعب بالنسخة المطابقة على طريقة السراب. لقد قالها بوالو فى بيتين من الشعر:

"ما من وحشٍ ضارٍ مخيف".

"إلا ويروق للعين بفعل محاكاة الفن".

٢٠٣ . *رأي جديد في موضوع الوهم*

تعد المحاكاة فى الفضاء المسرحى أكبر مجال للآراء الجديدة التى تخالف الشائع، فليس من الضرورى "نسخ" فضاء حقيقى، ففى داخل هذه النسخة سيتخذ مكانه سردٌ وهمى؛ وبتعبير آخر، فإن الوهم هو الذى يجعل النسخة ضرورية. وبالعكس فإن المحاكاة هى التى تضمن تحقيق الوهم. وبقدر ابتعاد المسرح عن الوهم بقدر ما يبتعد عن القص والسرد، وبقدر ما يكون فى حلٍ من استحضار غائب وجعله حاضرا؛ وعلى النقيض من ذلك، فالسرد الوهمى يجبر الفضاء المسرحى على أن يبدو إطاراً مقبولاً.(١) بهذه الطريقة، يصبح الفضاء الملتزم بالمحاكاة على علاقة وثيقة بالوهم. وبالتالى فإن إطار هذا الوهم يتم تشكيله فى الخيال أو بصورة خيالية. " إن ما يقدم من خلال الفضاء المسرحى لا يكون صورة للعالم الواقعى على الإطلاق، وإنما يكون صورة الصورة". إن ما "تمت محاكاته" ليس هو الواقع، وإنما هو الواقع المتخيل تبعا للوهم، وفى إطار ثقافة معينة، وشفرة معينة. وهنا نعُود مرة أخرى إلى النص- الجنين السابق، إن ما يحاكيه الفضاء المنصى المادى، هو فضاء خيالى فى إطار ثقافة معينة.

---

(١) يتضح لنا هنا الخطأ المسرحى الذى ينشأ عن السرد الذى يتم فى فضاء تجريدى؛ حيث المجهود الذى يطلب من المتفرج يكون هائلا.

وبمقدورنا أن نحدّد صدق الصورة المنصية، أو إذا شئنا واقعيتها، ليس بمطابقتها بواقع غير ملموس، وإنما بهذا الفضاء الوهمى.(١) وإذا أخذنا على ذلك اكبر مثال للواقعية والمتمثل فى إبسن كاتبا وأنطوان مخرجا، فإن الفضاء المنصى الذى يشيدانه(نصّياً ومنصّياً) ليس مطابقا لفضاءات مادية معروفة اجتماعيا، بقدر مطابقته للحلم الذى يحاول أن يعيد تشكيل الواقع بشكل فوتوغرافى، والوقوع فى مادية العالم التى تكون من القوة بحيث تفرز سكانها الخاصين بها. إن ما نراه أمامنا ليس صورة للعالم الواقعى بقدر ما هو عالم أحلام أو كوابيس فوتوغرافى أقرب ما يكون من عالم "زولا".

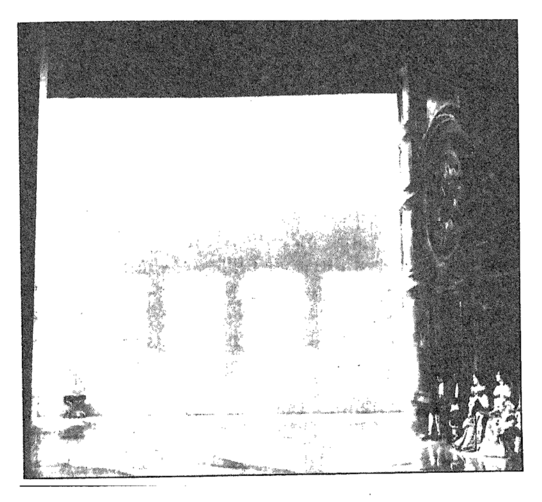
٣٠٣٠ ما وراء الوهم أو المحاكاة غير المباشرة.

كما رأينا ، يعد الفضاء المنصى دائما صورة شئ ما وهذا "الشئ" هو دائما، على الأقل جزئى، مأخوذ من الواقع الخارج عن المنصة. ولكن باعتبار أن الفضاء المنصىّ على علاقة بصورة انعكاسية، فإن هذه الصورة لا يمكن إلا أن تكون انعكاسا جزئيا لعالم "موضوعى". عناصر منها مأخوذة مباشرة من عالم المرجعية فى حين أن عناصر أخرى منها "منقولة". وهكذا فى حالات الإخراج التى قام بها "ڤيتيز" Vitez لكلاسيكيات القرن السابع عشر الفرنسية فإن بعض العناصر كانت نسخة مباشرة لأشياء من القرن السابع عشر؛ من ذلك الملابس حتى فى أدق أمورها؛ ولكن بعض العناصر الأخرى، على النقيض من ذلك (طريقة النطق أو الشكل المستطيل الخاص بالفضاء المسرحى) كانت تنتمى إلى المجتمع المعاصر: نسخة مطابقة إذن، ولكنها نسخة غير كاملة. من ذلك ما حدث فى مسرحية " عدو المجتمع" من اخراج "ڤانسون"،

---

(١) ليس فى ذلك شئ من المثالية، وإنما العكس هو الصحيح؛ فالفضاء الوهمى (الخاص بالكاتب والفنيين) ينبغى أن يفهم منه مجموع العلاقات التى تتراءى للمهيمنين على العرض (من كاتب ومخرج وممثلين، الخ) فى فضاء خبرتهم الفردية والاجتماعية.

كان الفضاء المنصى يعبر عن مجتمع الصالونات فى القرن السابع عشر، لكن فراغ المكان، الرواق الزجاجى أدخل على الفضاء المنصى عدم التجانس (انظر الصورة ص٧١) كذلك فإن الفتحة شبه الدائرية فى أعلى الديكور كانت كناية عن القمرية أو الطاقة الكلاسيكية. وهكذا فإن الفضاء بدلاً من أن يكون نسخة من فضاء تاريخى اجتماعى جاء بدلاً مجازياً (استعارياً).



موليير، عدو المجتمع، إخراج ڤانون
١٩٧٥- ١٩٧٩، ستراسبورج - باريس
صالون سيليمين، الفضاء الذي لايمكن العيش فيه.

٣٠٤٠ .

إذا كان الفضاء المنصى يحاكى، فليس بالضرورة أن يحاكى مكاناً من العالم الواقعى، (حتى لو كان بدلاً منقولاً كما حدث فى الاخراج المعاصر لمسرحيات موليير). إن الفضاء يمكن أن يترجم ترجمة مادية واقعاً يكون للفضائية فيه معطيات أخرى، وهكذا يمكن أن يكون الفضاء المسرحى صورة (أيقونة)(١) لفضاء نفسانى، نصىّ، مسرحى.

٣٠٤٠١ *الفضاء النفساني*

لن نعود إلى ما سبق أن قررناه (٢) من أن الحياة النفسانية الإنسانية يمكن اعتبارها نوعاً من الفضاء، فضاء يبدو فيه المكان المسرحى صورة له. إن الفضاء المسرحى المعاصر حافل بصور انعكاسية، كالمرآه التى عرضها بلانشون فى إخراجه لبعض مسرحيات آداموف. من ذلك إخراجه لمسرحية "لو يعود الصيف" حيث أظهر الإخراج فى الفضاء المنصى مختلف المناطق التى يشتمل عليها مدار "الأنا"، ومثل هذه البحوث الخاصة بالعقل الباطن ومدار الأنا تعد فى مراحلها الأولى.ولكنها يمكن أن تعتمد، ليس فقط على تحليلات فرويد، وإنما وبشكل مباشر، على فضاء الجسم البشرى. وهذا ما يؤكده العالم النفسانى "سامى على" الذى يؤكد أن "الفراغ الذى تقع فيه أحداث الحلم ينبع أساساً من فضائية الأنا الجسدى." (٣)

---

(١) كلمة أيقونه هنا بمعناها العادى جداً، وهو الصورة التى تعرض بعض ملامح النموذج ومن ثم تكون وثيقة الصلة به.

(٢) انظر كتابنا: "قراءة المسرح" ص١٧٠- ١٧١

(٣) سامى على، الفضاء الخيالى، ص٢٣

ومن المعروف أن الصعوبة التى تصاحب قراءة الفضاء المنصى فى مجال الفضاء النفسانى، تأتى من الطبيعة الفردية للوهم أو الخيال الذى يشكل الفضاء النفسانى عند كل فرد.

إن الفضاء المنصى يمكن أن يصبح مادياً، تلك "المنصة الأخرى" التى يتحدث عنها فرويد، مكان الأوهام والخيالات، غير أن الصعوبة تكمن فى أن المنصة أساساً هى مكان الأوهام والخيالات الخاصة بالعديد من الشخوص بدلاً من أن تكون معرضاً ممتداً لنفس واحدة. والبحوث فى هذا المجال مازالت تتعثر. ولكن من المستحيل ألا نعتقد أن أى فضاء فى الاخراج المسرحى المعاصر يتضمن علاقة ما بالتراكيب النفسانية. وقد لاحظ ڤيتيز Vitez أن بعض خطوط الفضاء تولدُ القلق النفسى دون أن ندرى تفسيراً لذلك. ومن ثم كان عدد كبير من السينوجراف والمخرجين يستثمرون التأثير النفسانى للتراكيب الفضائية الخاصة بالعرض المسرحى. إن العمل العظيم الذى قام به مارسيل ماريشال فى مسرحية مريض الوهم لموليير تعطى صورة منصية عن العلاقة بين "أرجون" (بطل المسرحية) وبين جسده. (١)

٣٠٤٠٢ الفضاء النّصيّ.

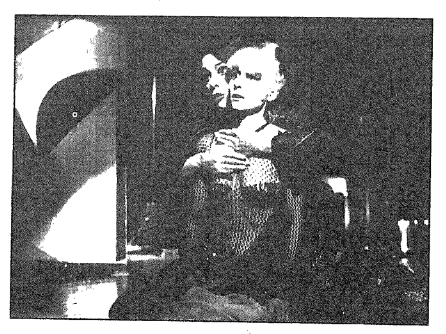
إذا كان الفضاء المنصىّ يمكن أن يكون صورة للدوافع النفسانية، فهو يمكن أن يكون "شبيهاً" "بالنص الأصلى" فهو يتشكل بالمواصفات النصّية التى هى بالنسبة له كالبذرة أو النواة. ولكن الفضاء النصّى لايشبه نصه على مستوى المضمون، وإنما على مستوى التراكيب، الهندسية الداخلية. ولقد أوضحنا فى مناسبة أخرى كيف أن الفضاء فى مسرحية "فيدر" لراسين كان مركباً على مستويين اثنين: مستوى تكرار لفظة "شاطئ"، ومستوى الحركة الفضائية التى تتمثل فى الهرب المتوقف. ومن ثم كانت التركيبية الفضائية التى عبر عنها " الجهاز الحلزونى ذو الحافة (الشاطئ) الواسعة

---

(١)سنرى فيما بعد أن مثل هذه الأعمال لاتخلو من الشك. على أية حال فهو يفترض تقسيمات

تركيبية للفضاء لاتكون ميسرة فى جميع الحالات ، أو ممكنة التحقيق ، أو لها ما يبررها .
الذى صمّمه "ميشيل هيرمون". كذلك فإن فضاء السيرك الذى جعله "ستريهلر" فى مسرحية "الملك لير" كان مرآة للفضاء العقيم المزرى للضياع الإقطاعية الخربة (١).

كما قام سترهلر نفسه فى مسرحية الشرفة لچان جينيه بتصميم ما يعبر عن فكرة "المسرح - المرآه" بجعل مسرح ذى ألواح يمثل خلفية المنصة (انظر الصورة فى ص٧٣) وهكذا فإن الفضاء المنصى يمكن أن يتشكل ويتبلور عن طريق النص الخاص بالمخرج (ن١) فيتعاون مع نص المؤلف (ن) فى إقامة علاقات "فضائية". وفى جميع الأحوال فإن الفضاء الخيالى الذى يشكله نص المخرج أو السينوغراف يكون بمثابة الوسيط بين التراكيب الفضائية للنص والفضاء الخاص بالعرض.



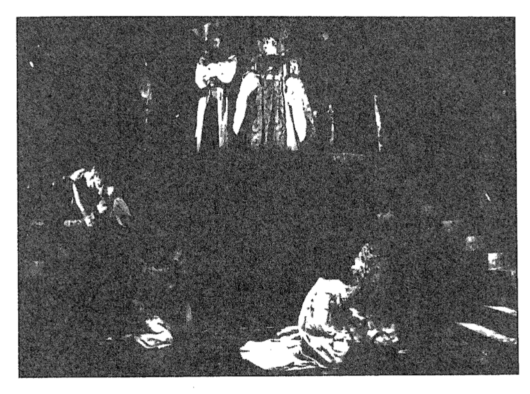
جان جينيه، الشرفة، اخراج ستريهلر
بيكولو تياترو،ميلانو، ١٩٧٥
المسرحانية - المرآة
تصوير تشيميناجي.

---

(١)نضيف كذلك أنه يتواكب مع الصورة الكلية التى تعبر عن عالم شكسبير باعتباره مسرحاً كبيراً.

٣٠٤٠٣ الفضاء المدينة

كذلك يستطيع المخرج والسينوجراف أن يستخدما فضاء مسرحياً آخر (كنموذج للفضاء الذى يشكلانه) يقتبسانه أو يستخدمانه مع تغييره. فالفضاء المنصى يمكن أن ينسخ فضاء منصياً بعيداً عنه فى الزمان والمكان. وفى هذه الحالة فإن الفضاء المنسوخ لايكون نموذجاً بقدر ما يكون اقتباساً. من ذلك مافعله "سوبيل" فى مسرحية "سرادق على النهر" حيث اقتبس الفضاء الصينى، وهو فضاء مبسوط بلا أعماق تحدّه لوحة مصورة محاطة من الجانبين. كما فعل "سوبيل" فى مسرحية "يهودى مالطة" لمارلو، حيث اقتبس الفضاء الاليزابيتى .



مارلو: يهودي مالطة، من إخراج سوبيل
مسرح جينّفيلييه، عام ١٩٧٦
الفضاء الإليزابيتي.

أطرف من ذلك ما يتم بشأن استخدام فضاءات مقتبسة لإخراج نصوص ذات طبيعة وأصل مختلفين. من ذلك فضاء السيرك الذى استخدمه "ستريهلر" فى مسرحية "الملك لير" حيث أضاف إلى اقتباس السيرك علاقة فضائية تغير من طبيعة النص الذى كتبه شكسبير. وكذلك العرف الذى شاع باستخدام الجسور (فى مسرحية هنرى السادس عام ١٩٦٧ من إخراج بارّو على مسرح الأوديون) فهو اقتباس للفضاء اليابانى (انظر الصورة ص٧٩)

ومن أهم الأمثلة على الاقتباس الفضائى ما قام به "ستريهلر". بخصوص مسرحية "ميدان كامبيلّو لجولدونى". وكذلك ما فعله فى ثلاثية الاصطياف حيث جعل الفضاء عالماً اجتماعياً آخر، هو عالم البرجوازية الخاصة بالبندقية وذلك باستخدام لوحات مصورة متأخرة زمنياً، تبدأ من "هوبير روبير" Corotإلى "كورو" Manet ومانيه Huber Rober و"داڤيد" David

٣٠٥ الصورة (الأيقونه) والقياس.

إن عمل " المحاكاه "، والتصوير الأيقونى، لا يتم عن طريق استخدام عناصر من العالم الواقعى، بقدر ما يتم عن طريق نظام مركب من القياسات، سنعود إليه فيما بعد، بعضها بسيط للغاية. من ذلك ما لجأ إليه المخرج "لاسال" والسينوجراف "يانّى كوكوّس" فى مسرحية "الاعترافات الزائفة" لماريڤو حيث جعلا وسط المنصة سلماً كبيراً كان صعود الشخوص عليه وهبوطهم يمثل صعودهم وهبوطهم الاجتماعى (انظر الصورة ص٨٠) القياس سريع لكنه غاية فى التأثير .

مثال آخر فى مسرحية "المعلم" للينز وإخراج "سوبيل" ،حيث يقضى المعلم وقته ليس فقط فى التمسّح بالجدران، ولكن أيضاً فى الالتصاق بها، وبالمعنى الحرفى للفظ، فى محاولة الاختفاء بداخلها (انظر الصورة ص٨٣). فالفضاء المحيط به يبدو غير إنسانى، وغير إنسانى أيضاً وضعه بين شاغلى هذا الفضاء. إن جميع الأشكال التى يمكن أن يتخذها الفضاء المنصىّ يمكن أن تبدو مماثلة لفضاءات أو تراكيب فضائية.

وفى الختام نقول إن الفضاء الخالى من الممثلين ليس وحده الهدف؛ ولكن الفضاء المنصى يتحدد (قبل كل شئ وبعد كل شئ) عن طريق شَغْله؛ إن أجسام الممثلين هى أيضاً (أو أولاً، حسب أسلوب العرض) أنماط من الطرح الفضائى.

٠٤ *الفضاء والتمثيل*

٠١٠٤ *اللعب*

١٠١٠٤

إذا كان من الممكن اعتبار الفضاء المسرحى مثيلاً أو شبيهاً موازياً لواقع خارج المنصة ينقل لنا صورته، سواء كان هذا الواقع عالماً اجتماعياً مادياً أو حالة نفسانية أو النص الأدبى، فهو كذلك فضاء تمثيل يقوم به الممثلون الذين تشغل أجسامهم هذا الفضاء وتؤثر فيه وتبدعه إذا لزم الأمر.

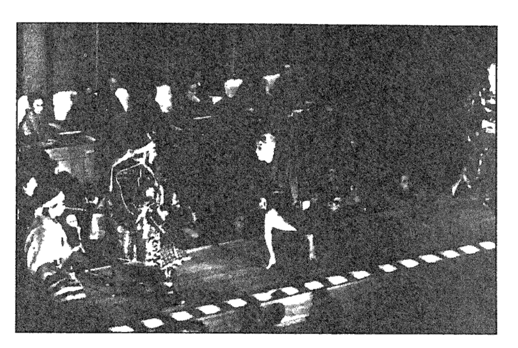


جان جينيه، الشرفة، إخراج ستريهلر بيكولو تياترو ميلانو، ١٩٧٥
المسرحانية – المرآه
تصوير تشيميناجي.

حينئذ يكون الفضاء من صنع وإنشاء الممثلين، وليس الديكور (أو الأشياء التى تحل محله). ومهما كان الشكل "الديكورى" الذى يتخذه الفضاء المنصى ومهما كانت درجة المحاكاة فيه، فلا يمكن أن نستبعد ما يضيفه أداء الممثلين من المتعة عند المتفرج. إن هذا الأداء، أو هذا الرقص بالمعنى البدائى للفظ، يمكن أن يكون حاسماً؛ فهو يمكن أن يكون الجوهر، ليس فقط فى مجال التمثيل الصامت أو المسرح الراقص، وإنما فى جميع الحالات التى يظهر فيها المعنى من خلال علاقة الأجسام بعضها بالبعض الأخر، وعلاقتها بالفضاء؛ وهو لا يكون أساسياً فقط فى جميع فضاءات التخت التى لا تستوعب سوى الأجسام وحركاتها، لكنه يضفى معناه على الديكور، على المكان المحاكَى إذ يبرز النشاط الاجتماعى الذى يطرح فيه. ولا ينبغى أن نندهش فى المسرح التاريخى،من المكانة التى تشغلها المبارزات والاحتفالات و المعارك وغيرها من الأنشطة التى يتجلى فيها أداء الجسم وحركة الممثلين. إن أى دراسة للفضاء المسرحى (المسرحى وليس المنصّى فقط، إذ تتدخل هنا وبشكل مباشر العلاقة بالمتفرج) تتضمن تحليل العلاقة بين شكل الفضاء والحركات التى يمكن أن يؤديها الممثلون فى هذا الفضاء.

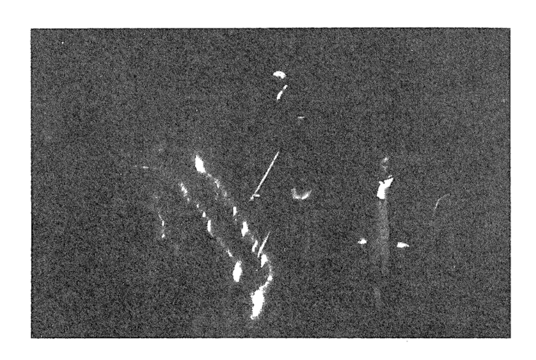
إن التعارض الذى يكون بين مكان متسع وثبوت الأجسام، وبين مكان دائرى وحركات مستطيلة، لا يخلو من معنى، كذلك الزحام فى مكان ضيق أو الفراغ فى مكان واسع هائل.

إن علاقة المكان بالأجسام تنقلنا إلى دراسة أخرى مهمة وهى علاقة حركات الأجسام بالأشياء التي تشغل هى أيضاً الفضاء. مثال ذلك فى مسرحية "أساطير قادمة" لناظم حكمت، حيث جعل المخرج محمد ألوسى الممثلين يطلقون اسطونات تمثل طيران الغربان، وكان الفضاء بمثابة السماء التى تطير فيها الغربان.



جسر هانا ميشي في الفضاء في المسرح الياباني

تصوير يوشيدا.



ماريڤو: الاعترافات الزائفة

إخراج دي لاسال، باريس ١٩٧٩/ ١٩٨٠

السلم أو درجات السلم الاجتماعي

٢٠١٠٤

إن المتفرج من خلال الفضاء المنصى يشاهد أداء استعراضيا له صفات المباريات الرياضية، أشبه بمباراة فى التنس أو الملاكمة مع اختلاف درجات الوضوح.

وبهذا المفهوم، يبدو الفضاء المسرحى ميدان صراع، الممثلون فيه هم المنشأ وركائز الانطلاق.

٢٠٤ ٠ استخدامات الفضاء

السؤال الجوهرى الذى يمكن أن نوجهه إلى أنفسنا هو : ما فائدة الفضاء المسرحى للممثل الذى يستثمره ؟ وهنا سنعود إلى الجانب الوهمى. فإذا كان هناك أداء حركى فوق المنصة فإن هذه الحركات لا تخلو من المعنى أو الهدف.إنها تمثل وتحكى. فهى على علاقة مباشرة بالوهم. الحدث الذى تؤديه ليس هو الرقص المحض، إنه سرد ، إنه نوع من الطرح لنشاط إنسانى معين.

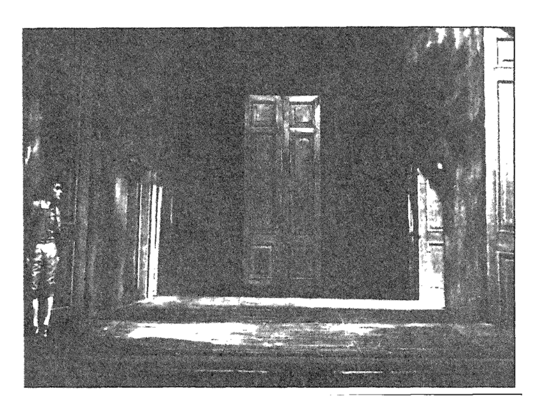
هذا والأنشطة الأساسية للأجسام داخل الفضاء هى الحركة، والأداء الخالص(الرقص) ، وتمثيل العلاقات بين الشخوص، ومحاكاة الأنشطة غير المسرحية. بالنسبه للأنشطة الثلاثه الأولى، فسنتحدث عنها عند حديثنا عن حركية الممثل. ولكن لا ينبغى أن نهمل النشاط الأخير .

٣٠٤ الفضاء والأنشطة الإنسانية .

السؤال الرئيسى الذى يطرحه تشكيل الفضاء المسرحى هو:ما الحدث الأساسى الذى ينبغى أن يجرى فى هذا الفضاء؟ الكلمة، الحرب، الجدل القانونى، حدث يتعلق بالجماهير والعلاقة بالكتل البشرية أو العلاقة بين الأشخاص والحياة الاجتماعية اليومية، والحياة اليومية تعنى أيضاً أو يمكن أن تعنى أنشطة الجسم: الأكل والشرب والنوم والمشى .

إن صعوبه إخراج مسرحيات "ڤيناڤيه" Vinaver تكمن فيما تفرضه، وهو شئ غريب رهيب ، من ضرورة عرض فضاء العلاقات بين الأشخاص وفضاء العمل فى المنشأة.

ومن الجدير بالذكر أن التنوع الهائل فى الفضاءات المسرحية المعاصرة يتعلق بالتنوع فى الأنشطة البشرية التى من الممكن عرضها الآن فوق المنصة .



لينز: المعلم، إخراج سوبيل ڤينيڤلييه، ١٩٧٩ .
المعلم يلتصق بالجدار في محاولة للاختفاء بداخله.
تصوير كلود بريكاج

٥ . الفضاء بوصفه نصاً أو عمل السينوجراف.

نخلص من كل ما تقدم إلى أن إنشاء الفضاء يضطر المهندس (السينوجراف أو المخرج أو كلاهما) بأن يأخذ في الاعتبار معطيات متعددة. فمنذ اللحظة التي لا يكتفي فيها الفضاء أن يكون صورة (أيقونة) مكان واقعي في العالم، متتبعا في سبيل ذلك التحديدات الفضائية التي يمكن استخلاصها من النص (الإشارات الارشادية بالإضافة إلى الحوار) أو تلك التي أضافها نص المخرج، ومنذ اللحظة التي يمكن فيها استخلاص قوالب فضائية من الفضاء النفساني، أو من التراكيب (العمارة) النصية، أو من العناصر الثقافية المشكلة، منذ اللحظة التي يكون فيها الفضاء المنصي على علاقةبالأنشطة البشرية، فإن السينوجراف يجب أن يختار من بين هذه التحديدات الفضائية المختلفة، من بين القوالب الفضائية المختلفة، و/أو ينشر الخيوط المختلفة التي ستشكل الفضاء المسرحي بوصفه نصا مركبا(١) فيه الشخوص والأشياء تعمل "أشبه" بألفاظ الاشتقاق في اللغة.

ويمكننا أن نقول، إنه في أفضل الحالات، الفضاء المسرحي الناجح هو في ذات الوقت "صورة" نصه، وصورة عالم اجتماعي، وتركيب وهمي نفساني، ومجال للتمثيل وانطلاق الأجسام، ومحاكاة للأنشطة الإنسانية. ونسوق في هذا الصدد أعمال "ستريهلر" بوصفه أعظم أستاذ فضاء في الوقت الحالي: "جاليليو جاليلي" لبرخت، "بستان الكرز" لتشيكوف، "الشرفة" لجان جينيه، "الملك لير" لشكسبير وغيرها من الأعمال العملاقة.

والآن ، لنحاول بشئ من التفصيل، فحص الكتابة الفضائية التي يقوم بها السينوجراف.

---

(١) إذا قارنا الفضاء المسرحي بالنص، نقول إن الشخوص و الأشياء هي الألفاظ، وإن الحركات هي الأفعال، وإن عناصر الديكور هي الصفات، وإن السمات الفضائية هي قواعد النحو .

٥٠١ أدوات السينوجراف

انطلاقا من موهبة توظيف النظر التى يمتلكها السينوجراف، يعمل هذا الفنان بالأدوات التى بين يديه وهى:

أ - معطيات الفضاء الذى يغيره أو يصوغه

ب- الديكور، أى الماديات التى يستخدمها (خشب،معدن،قماش،نسيج،بلاستيك)

ج- أجسام الممثلين بوصفها حدود الفضاء و/أو بوصفها عمارة.

د- الإضاءة، ويمكن أن نضيف إليها الموسيقى.

٥٠٢ معطيات السينوجراف أو النص السابق.

كما هى الحال بالنسبه لأى ظاهرة مسرحية (نص وعرض) يوجد "نص- جنين" سابق، منه يخرج نمطا الكتابة الأدبية والنصية، كذلك يمكن القول بأن عمل السينوجراف لا يتم دون معطيات سابقة. هذه المعطيات ليست فقط المكان المنصى الذى يتشكل فيه الفضاء الخاص بالعرض، ولكن أيضاً نمط معين لتوظيف النظر تبعاً للفضاء المسرحى الذى يمثل الفضاء "التاريخى" المعتاد فى العروض المسرحية. إن تشكيل الفضاء فى مسرح إيبيدورEpidaure ليس هو التشكيل الذى يلزم لعرض مسرحية من مسرحيات فيدو Faydeau على مسرح الأوديون.

إن السينوجراف يكتب نصه انطلاقاً من سلسلة رموز سابقة تكيف رؤيته وعمله؛ ومن ثم كانت الصعوبة التى تصادف الكاتب المسرحى المجدد فى تشكيل الفضاء الذى يلائم رؤيته الجديدة؛ وهذا ما حدث مع "بومارشيه" بخصوص المنصة الكلاسيكية، وبشكل مختلف، مع "فيكتور هوجو أو ميترلنيك" بخصوص الحائط الرابع.

ونستطيع الآن أن نقول إن الفضاء المسرحي يتشكل انطلاقا من عمارة معينة، من نظرة على العالم (التصويرى) أو من فضاء مصاغ فى جوهره من أجسام الممثلين.

وبطبيعة الحال، الفضاء المسرحي المادى يتشكل انطلاقا من هذه العناصر الثلاثة معا، ولكن فى كل مرة يغلب أحد هذه العناصر على العنصرين الآخرين.

٥٠٢٠١. العمارة

بعض الأشكال المسرحية تتبع فى جوهرها عمارة المكان النصى؛ فالفضاء المسرحى ليس مسطحاً، بل هو ذو أبعاد ثلاثة، ليس مجرد سطح ، بل هو حجم؛ وعليه فإن الفضاء ثابت يتشكل بشكل المكان وتركيبه، من ذلك الفضاء القديم أو الفضاء الاليزابيثى. الشفرة القديمة خاصة بفضائية تحكمها "الجدران" إذا جاز لنا التعبير، ولا يستطيع السينوجراف تغيير ذلك فتكون مهمته الوحيدة هى توزيع الكتل فى الداخل. وبهذا التشكيل قلما يتضمن الفضاء المسرحى متفرجين متميزين؛ فإذا كان المتفرجون لا يرون بطريقة واحدة، فإنهم يرون الشئ نفسه، مهما كان موقعهم. ونتيجة لذلك، فإن جانب الأصوات هو الذى يتميز (الأصوات البشرية والموسيقى).

٥٠٢٠٢. التصوير اليدوي.

منذ الوقت الذى تدخل فيه المنظور، أصبح الفضاء المنصى بصورة جوهرية فضاء النظر، نظر المتفرج وقد تشكل بفعل المنظور. أصبحت المنصة لوحة؛ ولا عجب إن رأينا بومارشيه، الذى ختم مرحلة طويلة من التطور - يضفى لأول مرة، وبصورة صريحة، مرجعاً تصويرياً على إحدى مشاهد مسرحيته " زواج فيجارو " (الفصل الثانى) .

لقد أصبح عمل السينوجراف هو إنشاء ديكور، وبمعنى آخر، أن يعطى للمكعب المنصى حدوداً تجعل منه مكاناً من العالم الواقعى مفصولا عن بقية العالم غير المنصى؛ فالديكور يعطى الوهم المنظورى بغياب الحدود، بالامتداد إلى عالم خارجي.

لقد أصبح الديكور تصويريا ، ولا عجب أن نرى ، منذ العصر الرومانى وحتى مسرح الكارتيل بين الحربين ، بل حتى بعد الحرب، لا عجب أن نرى السينوجراف مصوراً، بدءاً من "تشتشرى" إلى كريستيان بيرار "مروراً" بكل من " بيكاسو و دوفى و دوران". (١)

منذ القرن الرابع عشر أصبحت اللوحة المنصية تتبع فى تشكيلها نظرة الأمير. بعد ذلك تدخلت طبقية المال فأعطت الأغنياء أفضل الألواج. وأصبحت المنصة الإيطالية تتشكل على أساس هذه النظرة المتميزة التى تريد أفضل مكان .

وخلال العصر الكلاسيكى بأسره، كان ثمة نوع من الصراع الداخلى على المنصة، بين مجال الأداء الذى حددته العمارة وبين المنظور الجديد. فطالما يوجد متفرجون فوق المنصة، يصبح من المستحيل إنشاء لوحة بصورة فعالة.

إن الديكور– اللوحة لم ينشأ إلا فى أواخر القرن الثامن عشر، حينما استرد الكونت دى لوراجويه من الممثلين حق ظهور المتفرجين فوق المنصة .

ومن العبث أن نحاول معرفة أيهما أسبق إلى الظهور: المسرح أم التصوير، وأيهما أثر فى الآخر.هل المسرح هو الذى قلد التصوير أم العكس هو الصحيح؟ هل السينوجراف هو الذى قلد المصور، أم المصور هو الذى قلد السينوجراف؟ أم أن الأمر، كما يؤكده الاحتمال الكبير، غير ذلك، فلم يقلد أحد الآخر.

بقى أن نؤكد أن سيطرة التصوير، سيطرة اللوحة، على الفضاء المنصى لم تنته حتى العصر الحالى. إن نسبة كبيرة من الإخراج المسرحى المعاصر لا يزال يعتمد على اللوحات فهذا بلانشون وشيرو كلٌ مع السينوجراف الذى يتعاون معه، يفضلون نظرة المتفرجين التصويرية. ولكن الإخراج المعاصر ينطلق أيضاً من عناصر أخرى.

---

(١) باستثناء عصر المدرسة الانطباعية. فالانطباعيون لم يصدروا لوحات وبالذات لوحات حسب المنظور.

٢٠٥ . ٣٠ الحركة ونحت الأجسام

إذا كانت الأبعاد الثلاثية حاضرة فى الفضاء المسرحى حينما يكون مرتبطا بالعمارة، فهى كذلك أيضاً، وبشكل أكبر، حينما يكون مرتبطا بأداء الأجسام فى حالة الحركة.

إن عودة الحضارة المعاصرة إلى الجسم البشرى لا يخلو من علاقة خاصة بتعريف جديد للفضاء المنصى: فهو لم يعد مجال أداء وحسب، مكان أداء استعراضى، وإنما هو عمارة متحركة للأجسام البشرية وحينما صمم "چاك دى لاسال" السلم فى الفضاء المسرحى الخاص بمسرحية الاعترافات الزائفة، فذلك لكى يجوبه الممثلون طولا وعرضاً وفى كل اتجاه، وبكل المعانى والمدلولات.

إن الانتقال من " الديكور" الثابت إلى التبسيط، من الفضاء الممتلئ إلى مجال الحركة عن طريق التشكيلية ثم تقشف الفضاء عند "چان فيلار"، يؤكد الأهمية الجديدة المتصلة بتشكيل الفضاء من خلال علاقته بالأجسام البشرية؛ فالآلات والعناصر المتحركة وأيضاً بعض قطع الأثاث المنعزلة (طاولة ، كرسى) لم تعد سوى نقاط انطلاق، وإذا جاز التعبير، قواعد أو ركائز لحركة الممثلين.

وعلى شاكلة ما يجرى فى الرقص المعاصر أو فى أشكال مسارح الشرق الأقصى الراقصة(مثل الكتشاك والبالينى) فإن الأجسام البشرية ترسم عمارات متحركة، أفقية ورأسية. وفى حالات كثيرة تكون الحركة هى التى ترسم حدود مجال الأداء وعليها تكون مهمة صياغة وترقيم جميع حدود الفضاء .

ومن اللافت للنظر كذلك أن يعتبر المسرح الملحمى أيضا حركات الممثلين أهم المعطيات فى الفضاء المنصى (انظر برخت ، كتابات ، جـ١ ، ص ٤٣٥) (١)

---

(١)من المحتمل أن الأهمية المعطاه لحركات الجسم البشرى لا ترجع فقط إلى الأهمية الجديدة المعطاة للجسم،وإنما أيضا إلى العلاقات الجديدة بالثقافات التى تكون فيها العمارة هى الجسم البشرى:أفريقيا ،الشرق الأقصى .

٥٠٢٠٤ المختلطات

لا ينبغى أن نتصور أن هذا المبدأ الفضائى ، حضور شفرات العرض شئ جبرى فى العرض الحديث .

إن كثرة الشفرات تسمح للسينوجراف بأن يلعب بإحداها على الأخرى ، وبإحداها مع الأخرى ، وأن يمزج بين الديكور والعمارة المتحركة، وأن يقيم ديكوراً داخل عمارة (وهذا ما حدث أكثر من مرة وعلى سبيل المثال فى قصر الباباوات فى أڤينيون).

إن الشفرة السابقة للسينوجراف المعاصر، هى أيضاً الحجم والعمارة الخاصين بالأجسام البشرية، وفى الوقت نفسه، صار من الضرورى عليه أن يمزج فضائية الديكور بامكانيات الجسم البشرى؛ فضاء للصورة ولكنه فى الوقت نفسه فضاء للأجسام البشرية.

٣٠٥ معطيات الفضاء المسرحي

يعمل السينوجراف على/ وبأنماط العلاقة الفضائية التى تغذّيها الرموز . وهكذا فإن معطيات الفضاء تتفق مع عدد من الصفات ، أى السمات المميزة التى تنتمى إلى مجموع الرموز .

ومن العسير جدا على السيميولوجى أن يأخذ هذه الصفات فى الاعتبار إذ هى لا تعمل بوضوح إلا من خلال علاقاتها بالرموز التى تشغل الفضاء ؛ وعلى ذلك فإن زحام الفضاء يتحدد نسبيا بحجم المنصة، وطول الأشياء، إلخ. ومع تغايرها واختلافها، من الممكن أن نحدد مدلولا لتعارضها .

١٠٣٠٥ . *الأفقي والرأسي*

سمة الفضاء المسرحى أن يكون أفقيا، أما الرأسية فتأتى أساسا من التركيب المستقيم القائم للممثلين؛ إذن فالرأسية، بالنسبه للأفقية، صفة لافتة.

أ- رأسية، إطار الصورة فى عمق الديكور، الصورة التى تجعل من المعروض مشهداً، لوحة.

ب- رأسية، عمل الأجسام البشرية، بمعاونة عناصر الديكور المتحركة، والسلالم، لإبراز صعود معين، أو طيران، أو سقوط (انظر الصورة ص، ٩١.)، من ذلك السلالم فى مسرحية "مغارة على" من إخراج "ديمارس" والعجلة الضخمة فى مسرحية "بينرجى" (ناظم حكمت ومحمد ألوسى)

ج- فى صورة عمق المنصة أو فى العناصر الجانبية فى الديكور، رمز معين يحقق

الرأسية: من ذلك النافذة أو القمرة فى عروض موليير من إخراج "ڤيتيز" التي تفتح على فضاءات أخرى .

د- رأسية الفضاءات الجمعية فى المنصة الإليزبيتية أو ما يقوم مقامها: من ذلك الأماكن الرأسية وبالذات الحفرة فى مسرحية "تيمون الأثينى" من إخراج " بيتر بروك".

هـ - رأسية محتملة لأماكن مسرحية، لأماكن تعلو المنصة: من ذلك الألواح فى مسرحية "بونتيلا" لبرخت من إخراج لاڤودان .

وعلى النقيض من ذلك ، يحدث أن تكون الأفقية هى المميزة ، سواء عن طريق حركية بمستوى الأرض (جروتوسكى) ، أو عن طريق لفت الانتباه إلى مادة الأرض والاتصال مع الأرض : من ذلك الأرضية التى على شكل لعبة الضامّة فى منزل أورجون فى مسرحية طرطوف الأولى من إخراج بلانشوف . أو الأرضية الباركيه فى مسرحية

"فيدر " من إخراج ڤيتيز ، أو الأرضية اللامعة فى مسرحية عدو البشر من اخراج "ڤانسون".

صحيح أن الرأسية يمكن أن تشير إلى الطبقية الاجتماعية أو الطموح الدينى ، كما أن الأفقية يمكن أن تشير إلى العلاقة بالأرض الأم ، لكن من العبث الاعتقاد بوجود ترجمة ممكنة للرمز . لابد أن ندرك أنه ليس هناك مفتاح أحلام للرموز المسرحية ، ليس هناك مدلول وحيد للرمز ، كما أن دلالة العنصر تتحدد بعلاقاته بغيره من العناصر داخل المجموع الواحد .

٥٠٣٠٢ العمق والسطح

الفضاء المسرحى ، بعكس الفضاء التصويرى ، فضاء ثلاثى الأبعاد ، والعمق أحد هذه الأبعاد . ويمكن أن نميز فضاء مسطحاً شبيها بالفضاء فى مسرح الشرق الأقصى حيث صورة العمق تمثل منظرا طبيعيا دون عمق . وهذا الفضاء يحقق :

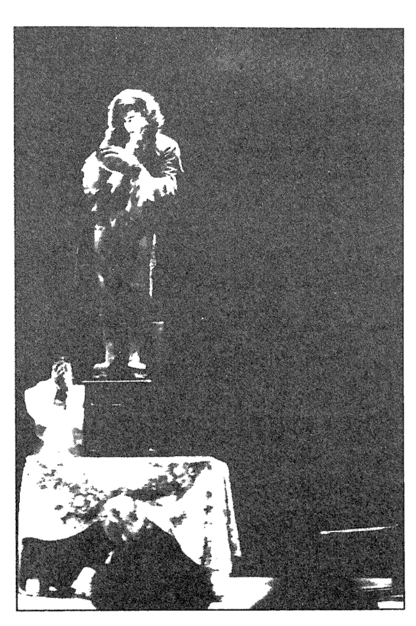
أ- الصورة ، اللوحة التصويرية .

ب- المواجهة فى العلاقة المباشرة بين الممثلين والجمهور ، أى نوع من التوجه أو الخطاب المباشر ، حيث الفضاء بارز فى اتجاه الجمهور .

جـ- للتحركات الجانبية ، نوع من المساواة فيما يتعلق بعناصر العرض . فليس هناك مستوى أول ولا عمق ، بالعكس فالدرجيّة تكون بين المنتصف وأطراف الصورة المنصية : (١)

---

(١) فى الكابوكى اليابانى ، يحقق وجود " الجسور " فوق مستوى الجمهور نوعا من العمق ، لكنه ليس عمق المنظور ، إنه عمق من جانب الجمهور يضطره إلى تحويل النظر .



موليير : دون جوان
إخراج ڤيتيز ، باريس ، ١٩٧٨
أفقية عمل الأجسام البشرية
تصوير أ. أوبرسفيلد

على العكس من ذلك ، فالفضاء العميق ، الأداء الذى يتم بين المقدمة والخلف ، يفترض نوعا من الطبقية أو التدرج فى النظر ، تماما كالتشكيل المكانى الذى يبدو كأنه جزء من الواقع ، وبخاصة مع وجود ديكور عميق يزيد من هذا الإيهام بالواقع"(١)؛ و العمق يمكن أن يكون مرتبطا بالجدار الرابع . ولكن هنا أيضا لا يوجد مفتاح للرموز كمفتاح الأحلام ؛ فالفضاء العميق يمكن أن يكون الفضاء الضرورى لأداء الأجسام ، فى مقدوره أن يسمح بوجود مساحات صراع بين القوى ، وخطوط زوايا مائلة بعضها يوحى بالقلق كما أسلفنا ، كما يسمح بسير الممثلين نحو الجمهور .

٥٠٣٠٣ الانفتاح والانغلاق

أى فضاء مسرحى هو بطبيعته مغلق باعتبار أنه يعارض مادونه ، مغلق بالنسبة للعالم ، بالنسبة للمدينة . والفضاء المسرحى مغلق أيضا بالنسبه للمتفرج . ولكن ينبغى أن نتوقف عند هذا الانغلاق فنحن بصدد تناقض من تناقضات المسرح .

فالفضاء المنصى هو فى ذات الوقت مفتوح (على عالم الفنيين ، على آلته العملية) مفتوح على المتفرج الذى وجد من أجله . فمن الصعب إذن أن نتحدث عن انغلاق مادى ؛ غير أن الرموز الفضائية يمكن أن تشكل للمتفرج تأثيرا بالانغلاق ، انغلاق بالنسبة للمتفرج حينما يكون الفضاء كله مشكلا دون اعتبار لوجود المتفرج (مسرح الجدار الرابع) ، انغلاق بالنسبة للكواليس . إن قضية انغلاق الفضاء المسرحى أو انفتاحه هى قضية نسْبيّة. إن الفضاء المفتوح نحو الجمهور (ذهاب الممثلين وإيابهم بين القاعة والمنصة) (٢) يتمسك بالفضاء بوصفه أداء : وفضاء التخت هو بالضرورة

---

(١) انظر فضاء مسرح الأوبرا

(٢) الستار الذى فقد كثيرا من أهميته، استردّ هذه الأهمية . فهذا برخت " ومسرحه اليومى " يعودان إليه، ليس كفاصل فضائى بقدر ما هو عنصر القطع الزمنى.

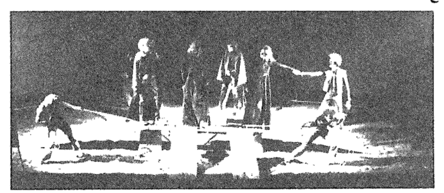
منغلق بالرغم من انفتاح النظر إلى بقية العالم . أما الفضاء - الديكور التقليدى ، فيمكن أن يكون مفتوحاً أو مغلقا ، يمكن أن يركز على انغلاق المكان الوهمى (اعتزال أو حبس) أو بالعكس يفتحه على اللانهائى وهو أيضا وهمى (السماء أو البحر) . مسرح يطرح الانفتاح على السماوات أو على فضاء لانهائى ، وآخر يطرح العزل أو الحبس الدائرى . إن الانغلاق أوالانفتاح لا يدرك إلا من خلال العلاقة بين المنصىّ وماهو خارج المنصة ، الوهمى ، ولعل هذا هو جوهر عمل السينوجراف :

أ- تحديد هذه العلاقة بالتعامل مع الحدود (فتحات أو حواجز) .

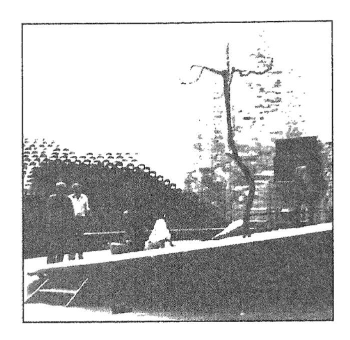
ب- إنشاء الرموز التى تسمح للمتفرج بإدراك واستيعاب خارج المنصة الوهمى .

٥-٣-٤ *الفراغ والامتلاء*

من البدهى أن نظام الرموز ليس واحداً فى فضاء فارغ وآخر ممتلىء أو مزدحم، فوق منصة شاسعة وفى مكان ضيق. هذا الاختلاف نجده أيضا فيما يختص بالدينامية أو الحركة، من انبساط إلى تركيز . العلاقة بين المنصة والمكان المنصى تتحكم أيضا فى أبعاد الفضاء . ففى الفضاء الشاسع الذى يمثله فناء قصر الباباوات والعناصر المتحركة الدائرية ذات الأبعاد التى لا بأس بها فى مسرحية (فى انتظار جودو) من إخراج كريجكا Krejkaتعطى الإحساس بدائرة ضيقة. إن عدد العناصر التى تحدد الأبعاد الوهمية الخاصة بالمنصة وتأثير الفراغ أو الامتلاء، هذا العدد ضخم جدا بحيث لا نستطيع أن ندركه بسهولة (انظر الصورة ص ٩٥)



١) شكسبير، الملك لير ، إخراج ستريهلر تياترو بيكولو ميلانو ، ١٩٧٤ .
فضاء سيرك . داخل فضاء علي الطريقة الايطالية .
· تصوير تشيميناجي .



٢) بيكيت ، في انتظار جودو ،
إخراج كريجكا
في مهرجان أڤينيون عام ١٩٧٨
فضاء دائري ضيّق

٥-٣-٥- الداخل والخارج

التعارض الجذرى الأكبر فى الظاهر هو الذى يكون بين فضاء وهمى يمثل الداخل ، منزل من الداخل ، مع خارج أياً كان . هذا التعارض يختلف عن التعارضات السابقة .

إنه لا يتركز سوى على الوهمى ، دون الفضاء المنصىّ بوصفه فضاء ماديا .(١) ولكن الداخل والخارج يمكن المواءمة بينهما ، سواء عن طريق إخراج مسرحى يعتمد على تعددية الأماكن ، أم على فضاء متعدد القيمة يمكنه ، تبعاً للاكسسوارات وبالذات تبعاً لحركية الممثلين ، أن يمثل الداخل والخارج .

إن القصر الغريب الذى استخدمه فيتيز فى إخراج أعمال موليير وتبعاً لاستعمالات المنضدة والكراسى التى ظهرت ، كان بمثابة داخل القصر ، وقاعة ، وشارع ، وأيضاً مقبرة . هذا اللعب بالداخل والخارج لا يسمح فقط بإظهار ما هو خارج المنصة ، وإنما بالذات ، يسمح بتجاوز هذا التعارض الفضائى ، فيعرض فى المكان الواحد نوعاً من التعايش أو التوحّد للأماكن المختلفة .

---

(١) إن كون المكان المنصىّ فى الهواء الطلق (الخارج) لا يغير الفضاء المنصى بشكل أساسى . إننا هنا بصدد " منصة تخت " ، لا أكثر ولا أقل . ولا يوجد فرق رئيسى بين الفضاء الدائرى فى مسرحية " تيمون الأثينى " (بروك) والفضاء الدائرى لعرض فى الهواء الطلق .

٥-٣-٦ الدائري والمستطيل .

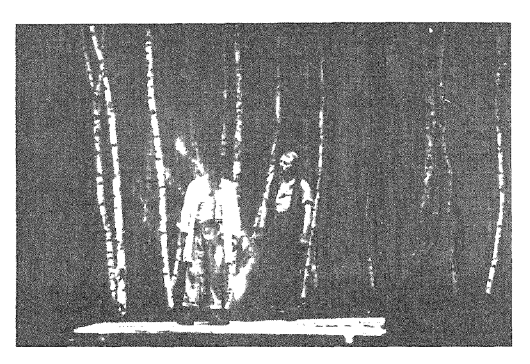
المعارضة الكلاسيكية بين الفضاء الدائرى والفضاء المستطيل هى فى نظرنا أقل أهمية من المعارضة التى يفضى إليها عملها بين الفضاء التخت والفضاء العلبة . الدائرة هى فضاء التمثيل ، الأداء المنصىّ ، فى حين أن المستطيل هو علبة المحاكاة . هذه المعارضة يثيرها دائماً الإخراج المسرحى المعاصر : فالفضاء المستطيل يمكن أن يكون تختا مع وجود متفرجين من حوله . إن مسرح الخرطوشية الذى عرضت عليه مسرحية ١٧٨٩ لم يكن بالمعنى الدقيق مستطيلاً ولا مستديراً ولكنه كان يجمع بين الصفتين ، كذلك الفضاء الدائرى فى مسرحية (فى انتظار جودو) كان مشكلاً داخل مستطيل .

ومع ذلك ، فإن الفضاء الدائرى له خصائصه : فنحن من الممكن أن نوجّه فضاء مستطيلا ، ولكن الفضاء الدائرى ، من طبيعته ألا يوجّه . فهو يدعونا أن نترك نظرة

المتفرج تواجهه من كل صوب فى وقت واحد وهو لا يسمح بأى اخفاء أو تعتيم. إن الفضاء الدائرى هو فضاء الأداء المنطلق ، الذى ليس به أسرار .

٥-٣-٧ الفضاء المحصور والفضاء غير المحصور .

أياً كان شكل الفضاء ، فالمهم هو مظهره المنطقى : مشكل حول مركز ، مركز دائرة، أو هرم منشأ فى مستطيل ، وعلى العكس؛ فالعرض بأكمله يمكن أن ينشأ على هرب جانبى أو مائل ، على تحرر النظر (عدم حصره) على استحالة التركيز : من ذلك الفضاء فى مسرحية " العصر الذهبى " من إخراج " منوخين " ، والتحرر الدائم فى مسرحية " لو يعود الصيف " لأداموف من إخراج " چيل شاڤاسيو ". إن مجهود المخرج " بيتر ستين " فى عرض مسرحية " المصيفون " لجوركى يتركز حول تشتيت وجود الممثلين فى الغابة المتاهة (انظر الصورة ص ٩٩)



جوركي : المصطافون ، إخراج بيتر ستين ، باريس ١٩٧٨
الغابة تعزل الشخوص
تصوير كلود بريكاج

٥-٤ مادة الديكور

المادة أو المواد المصنوع منها الديكور والتى تشكل حدود الفضاء المسرحى هى رموز مستقلة لها مدلول من الضرورى أن نأخذه فى الاعتبار ، كما لها دلالة خاصة . وليس من الممكن هنا أن نواجه جميع الحالات ولا أن نقوم بتحليل مفصل لهذه الدلالة ، خاصة وأن مواد الديكور لا تؤدى وظيفتها بمفردها وإنما من خلال علاقاتها بمجموع عناصر العرض . نسوق بعض الأمثلة فقط : رمز الصورة المرسومة يدل على مسرحانية معلنة ، مستفزة إذا جاز التعبير ولكنه أيضاً يحيل إلى اصطاطيكية اللوحة . واستعمال الخشب العارى (أدوات متحركة، ديكور) يحيل إلى نوع من الإعلان أو التظاهر بتأثير الواقع (برخت) من خلال العلاقة بالملابس الرثة الخشنة . وفى مسرحية " رودوجون "

لكورنى ، وإخراج " هنرى رونس " كان الديكور الذى تصوَّره " بينى مونتريزور " نوعاً من الخشب الباتش الهندى المدهون بالأحمر الذهبى . أما ملابس الشخوص الرئيسة الثلاثة فكانت امتدادا لهذا الديكور حيث كانت من الحرير المائل إلى الحمرة . وفى"المصطافون " لجوركى وإخراج بيتر ستين كما فى "المشاجرة " لماريفو وإخراج "شيرو" ظهرت الأشجار الحقيقية فوق المنصة بحفيف أشجار حقيقى ،مما يدل على العلاقه القائمة ، العلاقة المأساوية بالطبيعة . ولكن الأشجار عند " شيرو " كانت فى عمق المنصة تضلُ فيها الشخوص ، فى حين كانت أشجار " بيتر ستين " تشكل متاهة يلعب فيها الشخوص لعبة الاستخفاء. (انظر الصورة ص ١٠٠)



ماريڤو : المشاجرة ، إخراج شيرو
ليون - باريس ، ١٩٧٤ - ١٩٧٦
الغابة بعيدة
تصوير كلود بريكاج

٥-٤-١ الأرض

إن جوهر مادة الفضاء قد يتمثل فى طبيعة الأرض : قراءات بيضاء فى مسرحية بيرينيس لراسين وإخراج بلانشون .

(انظر الصورة ص ١٠٣) حبوب من البلاستيك الأزرق للأرضية فى أ.أ. لآداموف، والرمال فى مسرحية (لو يعود الصيف) لآداموف أيضاً من إخراج "شاڤاسيو"، والرمال للأرضية فى مسرحية الملك لير . وتراب مقدمة المسرح ، وفى الحديقة وفى المقبرة فى مسرحية "أعمال البيت" تأليف "كروتيز" وإخراج "لاسال" وفى هاملت تأليف"تاجانكا" وإخراج ليوبيموف، والأرضية الباركيه اللامعة فى مسرحية فيدر وبيرنيس لراسين وإخراج "فيتيز" التى تشير إلى المجتمع والبلاط. فى كل حالة، يسهل إعطاء معنى أو دلالة لمادة الرمز، ويجب أن يكون هذا المعنى واضحاً، كما ينبغى أن يتلقاه المتفرج دون لبس حتى ولو عجز عن صياغته وتوضيحه.

٥-٤-٢ الأضواء

من نافلة القول أن نعلن أن الفضاء من الممكن أن يتشكل بالإضاءة، وأن الضوء يمكن:

ا- أن يتركز فى نقطة معينة وينقل هذا التركيز.

ب- أن يغير من أبعاد الفضاء بإضاءة منطقة فقط وترك بقية الفضاء فى الظلام.

ج- أن يبيّن علاقة الفضاء بالزمن بتغيير إضاءة الوقت أو الساعة.

د- أن يمحو حدود الفضاء عن طريق عدم إنارتها، وبذلك يوحى بلا نهائية الفضاء. فى مسرحية " الملك لير" لشكسبير وإخراج " ستريهلر" نجد مثالا نموذجيا لاستخدام الفضاء، حيث الضوء يمحو قماش الخيمة التى تحدد الفضاء فإذا نحن فى الأرض الفضاء التى لا شكل لها ولاحدود.

هـ - أن يشكل بطريقة تجريدية الجو، واقع فضاء خارج - المنصة.

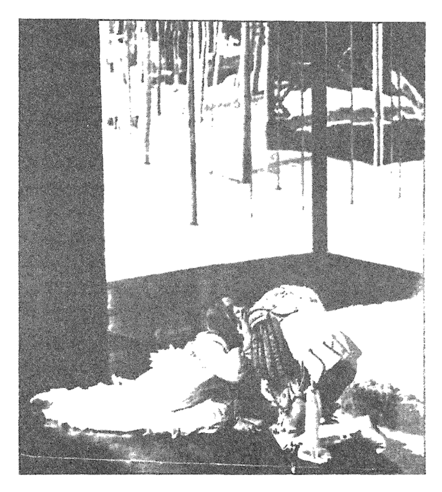
إن تأثير الضوء على محتوى الفضاء يزداد فى حالة العمق المحايد. فهناك أساليب إخراجية تقوم على تسليط الضوء الشديد على الشخوص التى تبدو أشبه بالفراشات الملونة على العمق الكابى أو القاتم (هذا كان أسلوب جان ڤيلار).

ولعل تأثير الصورة واللون هو التأثير الذى يكون فيه المخرج والسينوجراف خاضعين، إلى أكبر درجة، لقوانين الإحساس. فالمتفرج يستقبل أثر الألوان والأضواء بصورة مستقلة تماما عن إرادته وعن رد الفعل الواعى عنده. إن كل ما يجرى هو عملية إحساس مجرد، والمتفرج لا يستطيع أن يستقبل لونا باردا إلا بارداً، حتى ولو عدّلت بعض التأثيرات الملونة أو المضيئة بسبب وجود تأثيرات أخرى معارضة.

مثال واحد من بين العديد من الأمثلة، لكنه مثال حاسم: العمق الأسود أو القاتم جدا يقوم بوظيفة عمق العين، كاميرا سوداء، وبهذا الوصف يحدد فضاء نفسانيا؛ باطنيا. إن أى عمق أسود يستبطن المشهد، ينقله على منصة النفسانية. وعلى العكس، العمق الأبيض يحيّد المشهد، يجعله موضوعيا، يضفى عليه لون الخارج، أى يضفى عليه معنىً يتوجه ناحية المجتمع والسياسة؛ حتى ولو كان ثمة وجود للعاطفية والنفسانية فإنهما يحالان إلى عالم الخارج. ومن ثم تأثيرات غير متوقعة؛ من ذلك الإخراج الحديث الذى قام به ستيورات سيد لمسرحية كالديرون " الحياة حلم " فقد استخدم العمق الأسود الذى أضفى على المشهد الطابع النفسانى واستبطن قوى الشر، والتسلط والدكتاتورية التى تحكم علاقة الأبناء والآباء. كذلك فإن عرض "ريڤيزور" لجوجول وإخراج "فيتيز" أثار عند المتفرج إحساسا لا يقاوم بالجزع؛ العمق الأسود (الذى زاد بفعل وجود المرايا التى نعرف آثارها النفسانية) استبطن بطريقة قاهرة هجاءً سياسيا. فلم يكن باستطاعة المتفرج ألا يستبطن ما يشاهده أمامه.

فى مجال استقبال الألوان، بعض أشكال المسرح الشرقى، كالمسرح الهندى والمسرح الصينى، تستخدم أبجدية حقيقية للألوان. ففى الأوبرا الصينية إذا انعقد الزواج

بطريقة تقليدية فى جو من الفجور الأحمر، يظهر شقاء العروس وموتها فى شكل صورة باللون الأزرق ودرجاته المختلفة. وهذا "ألان شام" سينوجراف مسرحية " العمل المنزلى" من إخراج لاسال، تصوّر الشقاء اليومى فى اللون الأزرق الذى يطغي على الاكسسوارات والستائر.



راسين : بيرينيس، إخراج بلانشون
ليون – باريس : ١٩٦٢
قراءات ومرايا
تصوير نيكولا تريت.

٦- *الفضاء الجمع :*

استطاع الآن القارىء أن يدرك أن أى تصور للفضاء المسرحي باعتباره "واحدا" هو تصور سطحي ومستحيل بالمعنى الحرفي للفظ. الفضاء المسرحي بطبيعة الأشياء فضاءان : قاعة ومنصّة، ثم هو يدرك بالضرورة من خلال علاقته بما دونه، بما يختلف عنه، وباختلافه هذا يجعل منه فضاءً مسرحيا : فالفضاء المنصى يعارضه الفضاء خارج المنصّة.

-١٠٦

وتشعب الفضاء يمكن أن يتوزع فى أماكن مختلفة :

ا- أولا، في النص المسرحي الذى تشكل مواصفاته أو تسمح بتشكيل أنواع من الفضاء : نصيّ / خارج نصيّ أولا، ثم أنواع تتصل بالنص نفسه الذى يبدع فئاته الخاصة به.

ب- ثانيا، في المكان المسرحي نفسه مع المناطق المتنوعة لعمارته.

ج- وأخيرا من خلال توزيعات الفضاء الوهمى أو الخيالى، الفضاء (الاجتماعى) فضاء المرجعية. (١)

هذه الأصول الثلاثة لتوزيع الفضاء هى على علاقة بعضها بالبعض الآخر، فالتشعب النصى يمكن أن " تحاكيه " قطيعةُ نصيّة، وكلاهما يمكن أن يبدو صورة لتقسيم اجتماعى، لفضاءات اجتماعية مختلفة. وعلى العكس، فالمنصة يمكن أن تشكل تشعبا مختلفا عما يمكن أن يتطلبه النص أو يفرضه المرجع الوهمى.

---

(١) انظر كتابنا: قراءة المسرح ص ١٦٨ - ١٨٠

هناك حالة كثيرة الحدوث بل هي عامة، وهي الحالة التي لا يترجم فيها التقسيم النصي إلى فضاءات تقديرية، لا يمكن أن يترجم فيها إلى تقسيم مادي للفضاء: من ذلك تقابل فضاءين في المسرح الرومانسي لا يؤدي إلى انشطار في الفضاء لأنهما مندمجان. من ذلك وجود "مجال" للأسياد وآخر للخدم في الفضاء الواحد في مسرحية "زواج فيجارو" . وعلى العكس من ذلك، حينما قام " روسّييوّن" باخراج "لعبة الحب والمصادفة" اجتهد في تحديد فضاء للأسياد وفضاء للخدم، عن طريق اختلاف طفيف في مستوى المنصة؛ وكانت الشخوص تتحرك في هذين الفضاءين المختلفين تبعا للأدوار التي تؤديها (أدوار أسياد أو خدم) وفي النهاية استبعد الخدم نهائيا من فضاء الأسياد.

أما المسرح الكلاسيكي فهو يرفض التشعب: فخارج المنصة والمنصة منفصلان تماما ولعل هذا كان وراء ما تم التعارف على تسميته بوحدة المكان. ولكن ليس من المستبعد أن يشكل العمل المنصي تشعبا ويعرض خارج المنصة. (١)

٣٠٦ *دراسة الفضاءات الجمع :*

يمكننا أن ننظر إلى وظيفة الفضاءات الجمع بإخضاعها لعدد من الإجراءات :

ا- المناطق يمكن تمييزها فقط من خلال الاستعمال الذي تخصص له أو استقبال

---

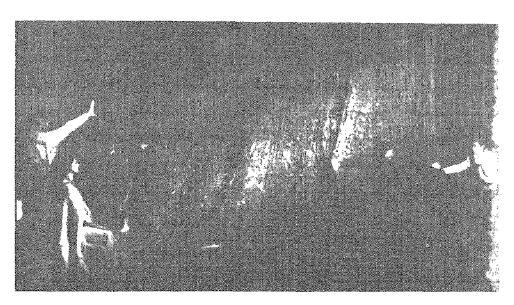
(١) انظر إخراج بلانشون لمسرحية "أتالي" لراسين.

خصائص مادية متباينة. (١): بُعد، مكان نسبى، إضاءة ، الخ. وأوضح مثال على ذلك مسرحية إيبيدوكل لهولديرلين ومن إخراج ميكائيل جروبير، حيث تعرض جنبا إلى جنب محطة للسكة الحديدية شبه مزالة فى أحد الأقاليم، وماكيت عملاق للوحة مشهورة جدا للفنان فريدريك.

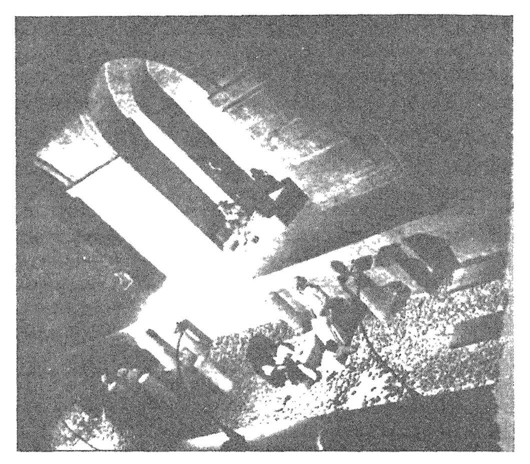
ب- التقسيمات الفضائية يمكن أن تكون ثابتة وواضحة الدلالة كما فى المثال السابق، أو فى جميع الحالات التى تعبر فيها تقسيمات الفضاء عن التعارض "طبيعة- ثقافة": من ذلك مسرحية "المشاجرة" لماريفو وإخراج "شيرو" حيث تتمثل المعارضة بين الفضاء "الاجتماعى" الذى يصادف فيه الأطفال البدائيون العلاقات البشرية، وبين الغابة الكبيرة المليئة بالطيور وتنيرها سماء الليل المرصعة بالنجوم. وكذلك فى مسرحية شكسبير "كما يعجبك" ، إخراج "بتير سين" يقوم التعارض بين المدينة طراز عصر النهضة وبين الغابة . وبالمثل فإن وجود الأرض (فى الحديقة والمقبرة) يُحقق التعارض بين العلاقات الإنسانية والطبيعة الميتة فى مسرحية هاملت لتاجانكا (انظر الصورة ص ١٠٧) ويمكن أن تكون التشعبات متحركة فى شكلها وفى مدلولها (وهو ما يحدث فى معظم المسرحيات التى يخرجها بلانشون) وهناك حالة لافتة للفضاء المتحرك ذات الدلالة الواضحة ولكن شكلها يتغير بصفة مستمرة، تلك هى حالة الستارة الهائلة فى مسرحية هاملت لتاجانكا، وهى نوع من السجادة الضخمة المتحركة فى جميع الاتجاهات رأسيا وأفقيا وإلى الامام وإلى الخلف ويمينا ويساراً؛ سجادة على درجة من الكثافة تسمح بمرور الضوء ولكنها مع إضاءة معينة تبدو وكأنها جدار رمادى اللون تنقبض له النفس البشرية أو تمثل عمق أيقونة بيزنطية، فى كل حركة من حركاتها

---

(١) وجود ممثلين مختلفين أو أشياء.



١) شكسبير، هاملت، إخراج ليوبيموف
موسكو – باريس، ١٩٧٣-١٩٧٧
الستارة مجاز متحرك للمعارضة
تصوير كلود بريكاج



٢) جوته، فاوست
اخراج جروبير
باريس ١٩٧٧.
طريق للنظر
تصوير كلود بريكاج

تشكل فضاء القهر فى مواجهة فضاء الفرد بتطلعاته إلى الحرية. (١)

ج- من الضرورى دراسة علاقة الفضاءات الجمع خلال تطورها أثناء العرض. مع جميع الحالات التى يمكن أن تظهر:

- تحرك الحدود الخاصة بهذا الفضاء.

- الاستعمال المتتابع للمناطق المتباينة (الفضاء الاليزابيتى)

- الفضاءات المتتابعة والمتزامنة فى آن واحد التى ترسم طريقا كما يحدث فى مسرحية "العصر الذهبى" من إخراج "منوخين" (٢).

وأوضح من ذلك فى مسرحية فاوست من إخراج "ميكائيل جروبير" (انظر الصورة ص ١٠٧)

- وجود فضاء آخر، قلما يستعمل أو لا يستعمل بالمرة، مثال "المنظر الطبيعى" فى مسرحية "بعيدا عن أجوندانج" لوينزيل وإخراج شيرو، أو أرض المقبرة التى سبق ذكرها. فى جميع الحالات، تكون لعلاقة الفضاءات قصة أو هى تحكى قصة هى إضافة أو معارضة للموضوع الأصلى . فى جميع الحالات، تنشىء علاقات الفضاءات صورا

---

(١) هذا الستار أيضا هو " الشبح" ، القهر المتمثل فى قانون الأب وصورة الأب المتوفى. هو أيضا مكان التجسس: أصابع تظهر من خلالها: أيادى الجواسيس تتشبث بها، وهم يتسّمعون الحوار بين هاملت و أوفيليا.

(٢) الفتحات الأربع يقيم فيها بالتوالى وفى آن واحد الممثلون والجمهور.

بلاغية، نوعا من المقابلة النصية، تضاداً أو مجازاً، والمتفرج مدعو للإدلاء برأيه فى الفضاءات من خلال اللعب بالمعانى والدلالات (١).

الصعوبة القصوى التى تصادف من يتعرض لتحليل الفضاء تتمثل فى أن علم الرموز وعلم الدلالات يبدوان وثيقى الارتباط فيها، وأن السعى إلى الدلالة (إلى البحث عن المعانى) يعطل أحيانا البحث عن العلاقات الرمزية بين مجموعات الرموز. ومنشأ ذلك أن هذه المجموعات الرمزية يمكن أن يشكلها السينوجراف ، ثم يقوم المتفرج بإعادة تشكيلها بشكل غير واضح ، كما أن السينوجراف لديه نظرة مبهمة عن العلاقات الفضائية أو أننا، نحن المتفرجين، نجد صعوبة فى تمييز الرموز المختلطة والمتداخلة والمعقدة.

٦-٤ *الفضاء - المسرح*

إن مثال مسرحيات "المصطافون" و"فى انتظار جودو" و "الملك لير" يحيلنا إلى تلك الحالة الخاصة وبالغة الأهمية، وبخاصة فى وقتنا الحالى، ألا وهى حالة المسرح داخل المسرح.

يكون هناك مسرح داخل المسرح حينما يكون هناك فضاءان متداخلان أحدهما عرض للآخر. فينبغى أن يكون هناك ناظرون ومنظورون، حتى لو كانوا جميعا منظورين من الجمهور. وإذا ما تذكرنا أن الرموز النصية هى فى الوقت ذاته أداء استعراض ووهم، أدركنا أنه بالنّسبة للممثلين "ا" فإن أداء الممثلين "ب" لا أهمية له؛ كل ما هناك أنهم "ا" ينظرون "ب" وأنهم يعكسون للمتفرج رموز "ب" الذين ينظرونهم : فالمتفرج يرى "ا" ينظرون "ب" وينظره بأعين "ب".

---

(١) مرة أخرى، من الخطأ الاعتقاد بأن مدلول الأرض ليس له سوى دلالة واحدة، إنه (الحديقة) يمكن أن يعنى أيضا الطبيعة فى مقابل الثقافة.

وإذا سلّمنا جدلا أن قيمة حقيقة الوهم ملغاة، أو بتعبير أصح، أصبحت سلبية، أدركنا أنه إذا تلقى المتفرج رموزاً بالناقص - من المنطقة "ا"، فإنه يتلقى رموزاً معكوسة مرتين من المنطقة "ب": وبمعنى آخر يتلقى رموزاً "إيجابية" (- فى - = +)؛ إذن فهو يتلقى رموزاً سلبية مباشرة آتية من "ب"، ولكنه يتلقى أيضا رموزاً إيجابية مرت بنظر "ا". وهكذا يتكون عند المتفرج نوع من الشك، سؤال حول صحة الرموز المسرحية وحقيقتها. إن ما حدث بالضبط هو، "أننا فى مسرح" وهذا ماتقوله الرموز المعكوسة الآتية من المنطقة "ب" بعد مرورها بنظر "ا"، فى حين أن الرموز الآتية مباشرة من "ا" أو "ب" هى بطبيعة الحال سلبية، أى أن قيمتها كحقيقة فى حكم الإنكار. إن وجود " ممثلين - متفرجين" فوق المنصة كأنه تجسيد لفرض : "نحن فى المسرح، والرموز ليس لها قيمة كحقيقة إلا فوق المنصة".

وهكذا ندرك ما يقوله المسرح داخل المسرح:

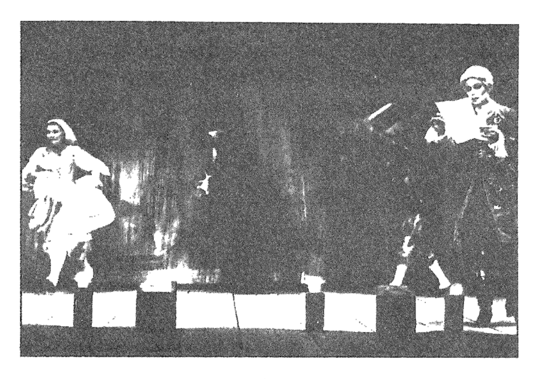
ا- نحن فى المسرح، والفضاء - المسرح داخل الفضاء الكبير هو مكان الاعلان عن المسرحانية.

ب- الذى نعلمه من هذه القناة المعكوسة، هو الحقيقة. وبذلك ندرك لماذا الأمثلة الكلاسيكية للمسرح داخل المسرح، فى مشهد الممثلين فى "هاملت" أو فى المسرح الباروكى أو فى مسرحية "الوهم المضحك" لكورنى، تشير جميعاً إلى وجود حقيقة، حقيقة مكشوفة، معروضة، فى ذات الوقت مع إيضاح لقانون المسرح. فمشهد الممثلين فى "هاملت" يكشف الجرم المخبوء، الحقيقة الخفيّة، فى حين يعرض فى الوقت ذاته طبيعة المسرح وقوته(١).

---

(١) يسجل الناقد أندريه جرين بذكاء خارق أن التمثيل الصامت القريب جدا من الواقع "التاريخى" لجريمته، يجعل الملك كلاوديوس فى حالة عدم اكتراث. فينبغى أن يكون تمثيل جريمة القتل ناطقا أيضا حتى يثير عنده رد الفعل المطلوب: ذلك هو المسرح بالنسبة للتمثيل الصامت.

وليس من الضرورى، كما رأينا، أن يكون هناك فضاءان حقيقيان متمايزان حقا فوق المنصة، أحدهما يقوم بوظيفة المسرح بالنسبة للآخر. يكفى أن تكون هناك رموز - مسرح تفرض نفسها على عدد من الممثلين الحاضرين فوق المنصة لكى يمكننا التحدث عن مسرح داخل المسرح. وهذه هى الحالة التى يُقدَّم فيها مشهد لممثلين آخرين. من ذلك، على سبيل المثال، ملاحم المسرحانية فى مسرحية "دون جوان" لموليير التى تنشأ من أن دون جوان دائما ما يتحدث ويتصرف من أجل "سجاناريل" متفرجا. إن وجود هذا المتفرج الخاص يجعل دون جوان فى حالة مسرح داخل المسرح . وفى كل مرة يؤدى الممثل جانباً من الدور بشىء من البراعة اللافتة بحيث يبدو كأنه يمثل أمام زملائه، نكون أمام لحظة عابرة لفضاء - مسرح . ومن الطبيعى أن مثل هذا التشعب المنصى هو من عمل العرض المسرحى، فيستطيع السينوجراف والمخرج تحقيق وحدة الفضاء بجمع وتوحيد المسرحانية. وكذلك العكس، حيث يمكنهما إقامة مسرح مع أن النص لا يشير إلى ذلك صراحة. إن المخرج "لاڤودان" يركز على المسرحانية عند برخت فى مسرحية "بونتيلا" باستخدام فضاء - ألواح؛ وستريهلر يجعل فوق المنصة "مسرحاً صغيراً" فى مسرحية "أرلاكان خادما لسيدين" لجولدونى. إن الممثلين يشكلون جمهورا دائما للمنصة الصغيرة. (انظر الصورة ص ١١٣)



جولدوني، أرلكان خادما لسيدين
إخراج، ستريهلر
بيكولوتياترو ميلانو، ١٩٤٧ – ١٩٧٧
مسرح فوق المنصة
تصوير تشيميناجي

وهذا المخرج شيرو يمسرح الفضاء - العمارة فى مسرحية "المشاجرة" لماريفو بجعل أحد الممثلين يقرأ "البرولوج" من فوق جسر يعلو حفرة الأوركستر: إن الأمير وصديقته سيحضران " التجربة المسرحية" ومن ثم ينقلونها إلى المتفرج بوصفها "بروفة" وبوصفها حقيقة. (١)

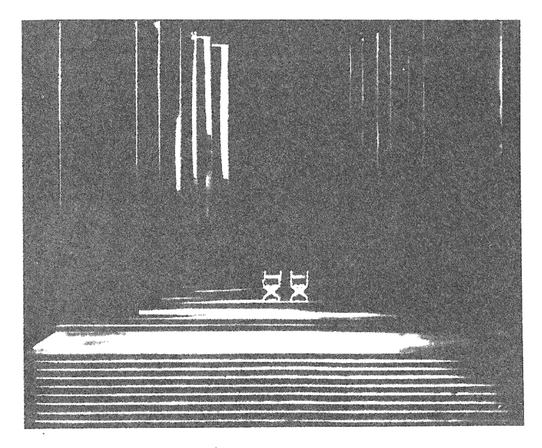
٧- *الفضاء في العرض المسرحي المعاصر*

٧-١ *الفضاء الفارغ.*

إن تاريخ الفضاء المسرحى المعاصر يسجل نوعا من المسيرة نحو الفراغ. إن جهد السينوجرافيا المعاصرة يتركز أولا فى تقليص الديكور إلى أبعد الحدود أو إلغائه. إن الجديد فى المسرح الجديد، بدءاً من "كوبو" الذى كان يحلم بتخت عارٍ تماماً يسعى إلى التخفف من ثقل الديكور. (انظر الصورة ص ١١٧)

---

(١) نضيف أن الفضاء - المسرح يمكن أن يقتبس دون أن يستخدم منصّة بالمعنى الصحيح. من ذلك الخيمة الكبيرة التى تضم الفضاء فى مسرحية "لير" من إخراج ستريهلر وتختفى فى بعض الأحيان حسب الإضاءة. صحيح أنها تشير إلى " مسرح العالم الكبير" ولكن ليس هناك متفرجون - ممثلون ينظرون الآخرين.



شكسبير: هاملت، إخراج سفوبودا
المسرح القومي ببلجيكا، ١٩٦٥
الفضاء الفارغ
تصوير سفوبودا

كان "ميرهولد" وزملاؤه الروس مندفعين فى العشرينات بطفرة الثورة السوفيتية فشيدوا المنشآت الضخمة من سلالم وجسور وغيرها من عناصر الحياة الحديثة، فضاءات فكرية وعملية فى وقت واحد ، قريبة الشبه بالتصوير االتكعيبى. كان ذلك عصر الآلة المنصة كما عرّفها "دينى بابليه": " تركيب فضائى مستقل يمثل جواً أو أجواءً يرتبط بعضها ببعض. كان الأثاث والاكسسوارات والعناصر الثانوية والحدث نفسه، كافية لتحديدها زمنيا. (١) وإذا كان مجموع العرض المسرحى المعاصر يرتبط بفراغ الفضاء، الفضاء المنصى المناهض للديكور، فذلك لأسباب مختلفة متعارضة أو متفقة. (٢)

٧-١-١

يسخّر الفضاء الفارغ فى تغيير ظروف النظر، وتشكيل عالم منصىّ يختلف عن محاكاة العالم الواقعى، ويكون عالما مستقلا. وسواء كان العالم المنصى فضاءً خياليا أو نقلا لواقع حقيقى، فإن الفضاء يصبح المكان الذى نرى فيه " رموزاً مميزة" لاشىء فيها يقول إنها ينبغى أن تتعامل فيما بينها، ولكن استقبال المتفرج وحده هو الذى يربط بعضها بالبعض الآخر، كما أن خيال المتفرج وحده هو الذى يمدها ويبسطها. إن الفضاء المسرحى يصبح فضاء الرموز، الفضاء السيميوتى بمعنى الكلمة؛ ففى الفضاء الفارغ كل رمز له قيمة فى ذاته وكل رمز يتكلم؛ وبدلا من أن يقول عالما مرجعيا واحدا، يجبر المتفرج على أن يضفى عليه معنى آخر، أن يعطيه مدلولا جديدا. إن علم الرموز وعلم الدلالة يلتقيان هنا، كما سنرى ذلك بصورة أفضل فى الباب الخاص بالمتفرج.

من ثم كان التنوع اللانهائى لعمل السينوجرافيا المعاصرة؛ فانطلاقا من فراغ معين، يمكن تشكيل كل شىء. فليس هناك إنشاءات سابقة من خلال تقليد أماكن معينة من

(١) انظر : دينى بابليه، الثورات المنصية فى القرن العشرين، باريس ١٩٧٥، ص٠٣٠
(٢) ولكن الفضاء الفارغ يمكن أيضا أن يعنى دمار العالم. من ذلك الفضاء الفارغ فى "الملك لير" يشير إلى تجوال الإنسان وشروده فى عالم فقد بالنسبة له كل قانون وكل منطق.

الواقع. إن الفضاء الفارغ هو إمكانية المتفرج لكى يعمل وُفقا لما يرى، وأن يسد النقص عن طريق عمل خياله.

٧-١-٢

إن الفضاء الفارغ يساعد الفضائية الحركية على الامتداد والانبساط، فتشكيل الفضاء يمكن أن يوكل إلى أجسام الممثلين، إلى علاقاتهم. تلك هى النقطة التى التقى فيها برخت مع أرتو دون عناء أو مشقة.

٧-١-٣

يمكن للفضاء الفارغ أن يعطى عن العالم صورة واحدة، يجعل من العالم تشكيلاً متحداً. من ذلك الفضاء فى المسرح القومى الشعبى على يد المخرج جان ڤيلار الذى كان يتوق إلى أن يشدّ من أزر الجمهور فيقوى عنده الحلم الكبير، حلم الانسانية بعالم يكون فيه العالم والمسرح شيئا واحداً.

فالفراغ إذن هو وسط مستمر ممتد متصل كما أن الفضاء يمكن أن ننظر إليه باعتباره الوسيط الذى يوحّد بين جميع رموز العرض كما يفعل بين مستويات النص. مؤكدا، كما يقول "دينى بابليه"، وحدة المسرح العميقة. (١)

فى الفضاء الفارغ يمكن أن يتشكل عرض مسرحى متجانس، صورة عالم متصالح أو متوافق. وعلى الإخراج أن يجهد فى سبيل تحقيق الانسجام والوئام بين الرموز: المناطق الفضائية والأشياء وحركية الشخوص. كل ذلك يشكل عالما واحداً واضحاً مفهوما. وينبغى القول بأن مثل هذه الفضائية لابد وأن تدفع بوظيفة الفضاء المسرحى إلى غايتها، وظيفة الوسيط أو الوساطة، الوساطة بين النص وبين العرض، بين المسرح

---

(١) دينى بابليه، المرجع السابق، ص ٢٩٢.

وبين العالم. إن الفضاء الفارغ وأدواته، على حد تعبير جان ڤيلار، يحقق الوسط المتوحّد كأعظم ما يكون التوحد. ذلك هو النجاح العظيم الذى حققته مسرحية "السيد" أو انتصار الحب.

٢٠٧ • تمزيق *الفضاء* .

" فى هذا المسرح، نقض الفضاء، تصور جديد للفضاء الذى نعمل على تكاثره عن طريق تمزيقه، ننقضه خيطاً خيطاً، حتى الحبل، فتظهر تحته ثروات مجنونة. "
(أرتو ، الأعمال الكاملة ج ٤، ص ٣١٧)

إن المسرح والسينوجرافيا المعاصرين يتعارضان مع مشروع جان ڤيلار؛ فلم يعد الهدف التوحيد، وإنما، وعن طريق هذا التقسيم، صورة لعدم المصالحة وعدم الوفاق . فالفضاء لم يعد وسطاً فارغاً، متجانساً، باختصار، كتصور " كانط " كفيلاً بتحقيق العالمية، وإنما مكان أو سلسلة من الأماكن المتحركة والمنفصلة، المتفجرة .

وليس من عجب فى أن نجد العر ض المسرحى يتشبث ويستمسك بفكرة الفضاءات الجمع، ويطرح فى الفضاء المنصىّ الكلى، ليس حقيقة واحدة متجانسة، وإنما نوع من المونتاج، مونتاج فى العرض الملحمى باعتبار أنه يضع جنباً إلى جنب عناصر لا يقرّب بينها المرجع، وإنما يوضح تجاورها منهجها وطريقها.(١)

إن تفكيك الفضاء يمكن أن يذهب إلى أبعد من مجرد وجود فضاءات متعددة . إنه يمكن أن يتحدى " مركزية " العرض المسرحى وبخاصة حينما تكون هذه الفضاءات مدعوة، فى أى لحظة من اللحظات، إلى الوحدة، إما لوجود صور متتابعة تشكلها دون رابطة ظاهرة بينها (بوب ولسون)، وإما لوجود مجالات متجاورة من الأداء بلااتصال أو تواصل. وأوضح مثال على ذلك مسرحية إيبيدوكل L'Empe'dode لهلديرين وإخراج ميكائيل جروبير.

---

(١) برخت: "على المراقب أن يكون فى حالة ينفذ فيها سلسلة من المونتاج "، المرجع السابق

إن تفكك الفضاء حينئذ لا يكون شبيها بالمونتاج وإنما بالكولاج سواء كنا بصدد فضاءين متنافرين (لاينتميان إلى فترة زمنية واحدة ولا إلى عالم واحد) أم أن الأشياء تظهر معاً ولا يكون لتقاربهااللامعقول من معنى إلا فى عين المتفرج ؛ من ذلك الفضاء السريالى عند فوريمان (كتاب الروائع). وهكذا لا يتحقق الفضاء المسرحى باعتباره مكاناً للعرض، وإنما مكان لما هو غير قابل للعرض.

٣٠٧ • *التشتت أو التفرق عن المركز*

العرض المسرحي يعد، فضائياً، مشتتاً أو متفرقاً عن المركز وذلك بسبب تشتت الفضاء وتعدد المناطق الصغيرة ذات الدلالات؛ والتشتت قد يتم أيضاً بسبب تغير الحجم وعدم ثبوته، أو انحراف الأسطح ؛ وهذا يعنى أن يبدو الفضاء بلاتوازن، بلا معطيات تدعم الثقة وتبث الطمأنينة، ولا يبدو فقط خالياً من المركز وإنما من المعنى بالمفهوم المزدوج لهذا اللفظ؛ كذلك فإن التشتت يساعد أيضاً فى عمل التزامن الذى يشحذ همة المتفرج ويضطره إلى تجميع عناصر متفرقة؛ وتلك حالة عدد كبير جداً من العروض المسرحية. من ذلك تباين تركيز النظر الذى يقرب عناصر ليست من مستوى واحد. ففى " روميو وجوليت " لشكسبير وإخراج " كارميلو بينه "، يرى المتفرج لوحة ضخمة بها أكواب هائلة وباقة من الزهور الحمراء ارتفاعها ثلاثة أمتار، فى هذا الديكور يتطور شخوص (يحلم بها شكسبير الوهمى النائم على حافة المنضدة) يجلسون على شرائح السندويشات. وفى " بستان الكرز " لتشيكوف وإخراج ستريهلر، يمر قطار لعبة عند أقدام الشخوص؛ وفى " أ. أ. "لآداموف وإخراج بلانشون نرى الفتى آداموف جالساً وسط حفارات آبار بترول صغيرة (صورة لآبار البترول التى كان يملكها الأب) .

وتكون العروض أيضاً متفرقة عن مركزها بفعل اقتباس فضاءات أخرى (مسرح الشرق الأقصى، واليابانى بنوع خاص، والاليزابيتى والقرن السابع عشر، الخ.) وهو اقتباس يعمل ضد المكان المنصىّ والفضاء الحالى للعرض المسرحى؛ ونضيف إلى هذا التعارض تعارضاً آخر: يكون تشكيل الفضاء معارضاً للرموز الأخرى فى العرض

المعاصر؛ معزولاً عن سياقه التاريخي، فينقل العرض بأسره.

إن ما يحدث للمتفرج في كل مرة هو ذلك التردد، الذهاب والإياب بين نطاقين للرموز، وهو ذهاب وإياب بمثابة مفتاح للاستقبال المسرحي المعاصر.

٧٠٤٠ تجاور الأضداد.

إن الصفة المميزة والمدهشة في الفضاء المسرحي المعاصر هي اختفاء الأضداد، إذ إن عمل السينوجراف يكمن في تجاوز حدود المتناقضات. فالتضاد " منصة – قاعة " في سبيله إلى التلاشي. فمن المخرجين من يخلط بين المتفرجين والممثلين (منوخين، بيتر بروك، رونكوني) كذلك فإن المفتوح والمغلق، والمرتفع والمنخفض، والداخل والخارج، كل ذلك يعمل معاً وفي جو من التناقض. فمن المستحيل أن نحدّد الديكور الذي صممه كلود لومير لمسرحيات موليير، هل هو داخلي أم خارجي؛ كذلك بالنسبة لمسرحية المشاجرة لماريفو أو "بعيدا عن هاجونداج" من إخراج شيرو. إن تردد الاستقبال، والشك والسؤال المطروح أبداً هي الثمرة المباشرة لهذا التجاوز لحدود الانقسام الثنائي. وهذا المخرج ليوبيموف في إخراجه لمسرحية "هاملت" وبفضل الستارة المتحركة يظهر خارج المنصة كأنه موجود على المنصة؛ إن البلاط بأسره موجود حينما يلقى هاملت مونولوجه الشهير ، أو يعرض خارج الزمن: فهذا مونولوج آخر يلقيه هاملت طفلا عند أقدام والديه. إن هذا اللعب بالأضداد يجعل من الفضاء المسرحي فضاء للحرية بكل أبعادها.

٧٠٥٠ المسرحانية

حتى إذا كان الفضاء المعاصر مرجعيا ومحاكيا، فهو أيضا وأبدا فضاء مسرحي والتمثيل فيه يغلب على المحاكاة. تمثيل قائم يستثيره فراغ الفضاء حيث أجسام الممثلين تتحرك في حرية، ويستثيره حياد العمق وغياب الديكور مما يضفي على عمل الأجسام وضوح الرؤية. وهذا الفضاء الملحمي عند برخت موسوم بصفة دائمة بالرموز المطروحة، رموز المسرحانية: مصادر الضوء الظاهرة للعيان(١)، وآلات تغيير المناظر، والإعلانات.

٦٠٧ . *المتفرج والفضاء المعاصر*

إن العرض المسرحى المعاصر يعمل أساساً على الفضاء. وهو بدلا من أن يوحده، يحطمه، بدلا من أن يجمع أشتاته، يفقده التماسك والصواب، يمنع اعتباره كلا منطقيا، منظما. والمتفرج وقد أصبح، مادياً، جزءا من الفضاء وفى بعض الأحيان يتعرض لهجومه،يجد نفسه مضطرا، ليس لاستقباله، وإنما لقراءته وفهمه، وأحيانا لإعادة تشكيله. إن الفضاء المسرحى، بالمعنى الأول للفظ، هو مسافة، أو حفرة بين الرموز وبينه.

وفى كثير من الحالات، يكون الفضاء بالنسبة للمتفرج سؤالا بلا جواب؛ إن الفضاء المسرحى، أكثر من الكلمة، هو الذى يجبره على إعادة النظر فى علاقاته الشخصية بغيره من البشر وبالعالم. وفى هذه النقطة، ليس للفضاء الملحمى أية ميزة أو تميز، وجميع أشكال العرض المعاصرة (فيما عدا الأشكال الهجين الفاسدة للطبيعة الجديدة فى مسرح البولڤار) قد جعلت من الفضاء ليس فرضا وإنما اقتراحا. إن الذى يطرح العروض المسرحية الكبرى، إنما هو شاعرية الفضاء - النص والأشياء التى تشغله؛ نقد لفكرة العرض ومفهومه، نقد يمكن أن نقارنه بما يسعى إليه المصورون فى المدرسة الجديدة. إن الفضاء المسرحى المعاصر قد جُعل لكى يجعل المتفرج يعدل عن المضى فى النظر إلى العالم مستعينا بالشفرات التى عُلّمت له. إن الفضاء المعاصر يطرح على بساط البحث، وبوسائل شتى، شفرات الاستقبال المعتادة وبين نسبيّتها، ويسمح برؤية العالم بطريقة مغايرة. ومع كل، فثمة معارضة تقوم بين المخرجين الذين يدفعهم تفضيلهم للصورة حتى ولو كانت ممزقة محطمة، إلى إظهار العالم وكأنه لعبة لطيفة للظواهر، وبين المخرجين الذين يعتبرون الفضاء مكان عمل، مكان تغيير خيالى للأشياء، يحوى المتفرج نفسه.

---

(١) برخت: " عن طريق إضاءة تمثيل الممثلين وأدائهم بحيث إن آلات الاضاءة تقع فى حيز الرؤية بالنسبة للمتفرج، فإننا نكسر عنده الوهم بأن ما يجرى أمامه حقيقى (كتابات حول المسرح، ج٢، ص ٤٣٧.)

الفصل الثالث

الأداة المسرحية

١- خشبة المسرح والاداة

إن ما يسمح لنا بالتعرف على وظيفة الفضاء فى خشبة المسرح -ككل وبشكل شديد الوضوح - هو الآداة . فالعبور من الفضاء المنظر إلى الفضاء الشكل يفترض حضورا ليس لنسق قائم تتضافر فيه العناصر المنظرية لتكون مكاناً واقعياً فحسب، وإنما لأدوات غير مترابطة لاتمثل قطعا اكسسوارية ، بل تعتبر عناصر ذات دلالة بالمعنى الصحيح للكلمة .

مع ذلك ينبغى أن نحاول تعريف ماهية الأداة المسرحية :

١ - ١ • من الشيء إلى الأداة :

من الصعب تعريف الأداة فى حد ذاتها فقاموس لاروس يعرف الأداة بوصفها "شيئا موجودا خارجنا (....) ، شيئا موضوعا فى المقدمة بما له من سمة مادية . " وهو قول لا يفى بالغرض ، أما برجسون فيعتبر الأداة "مكملا" للنشاط الإنسانى، ويذهب إلى أبعد من التعريف السابق قائلاً : " معرفة أداة ما ، هى معرفة كيفية استخدامها"، ومع ذلك فهذا التعريف غير كاف حيث هناك كثير من الأدوات التى يعرفها المرء دون أن يعرف كيفية استخدامها ...

لنقل إذن بإيجاز إن الأداة ليست شيئا ما فحسب، أو إنها شيء أعيدت صياغته وتمت أنسنته بفعل استخدام الناس له، وإن لم يكونوا قد خلقوه بأنفسهم:"لا تصير قطعة الحجر أداة إلا إذا أصبحت ضاغطة للورق."(١)

١-٢ في المسرح ليس هناك إلا أدوات

كل ما يوجد على خشبة المسرح يكتسب بفعل الأمر الواقع سمة الأداة ، فالأداة المسرحية شيء أعيدت صياغته وتركيبه من خلال النشاط المسرحي ، وكل ما يوجد على خشبة المسرح - وإن كان شيئاً موضوعا هناك صدفة - يصبح ذا دلالة بمجرد وجوده في الفضاء المسرحي الذي تكون بفعل النشاط الفني المسرحي . ونستطيع أن نتفهم الأهمية التي أولاها الإخراج المسرحي المعاصر للأداة، من خلال أنها لا ترجع إلى نمو نزعة الاستحواذ المرتبطة بالحضارة البرجوازية متباه" وإلى " استهلاك يربط شيئاً فشيئاً الوضع الاجتماعي بملكية الأدوات " - مما هو واضح- فحسب وإنما أيضاً لأنها ترجع إلى تطور التجسيد الفني المعاصر في اتجاه بناء الفضاء المسرحي شعريا .

وإذا أردنا أن نعرِّف الأداة المسرحية بشكل أكثر دقة ، لأمكننا القول بأنها شيء ذو شكل على خشبة المسرح ، و يمكن للممثلين التعامل معه (أيا كان نمط هذا التعامل). ومن الممكن أن تضم الأدوات عرائس الماريونيت وإن كانت عملاقة - والنافذة التي تُفتَح ، والأحذية سواء كان الممثلون يرتدونها أو يخلعونها - والمائدة أو أي عنصر آخر من الديكور إذا كان الممثلون يحركونه -- والديكور نفسه لا يتكوَّن من أدوات، فقطع الأثاث لا تُعتَبر أدوات إذا كان الممثلون لا يحركونها. بل يمكننا القول بأنها تتحول إلى أدوات بفعل العمل الخلاق للممثل الذي من شأنه أن يصنع أدوات من أشياء لا تنتمي إلى عالم الأدوات ولا يمكن تسميتها بهذا الاسم ، مثل قطعة ديكور مثلا ، أو قطعة ملابس (ياقة أو كم يتم جذبه)، أو أجزاء من جسد الممثل نفسه ، أو حيوانات (٢) ، بل وبشر (٣) ، فكل ذلك يمكن أن يتحول إلى أدوات من خلال التجسيد ، والأشياء ذات الأحجام الضخمة يمكن أن تصبح أدوات بعد تصغيرها. وأحيانا نجد حالات محدودة يصعب فيها معرفة ما إذا كان الشيء ، أو الكائن ، أداة أم لا ، إلا أن الشك في هذا الوقت يصبح مثيرا في حد ذاته ، ومثيرا لألف سؤال .

١-٣ الأداة بوصفها علامة

يمكن أن نعتبر الأداة المسرحية بمثابة علامة ، فى حالة ما إذا كانت تقوم مقام شيء ما من الواقع ، ومن خارج الفضاء المسرحى . فى هذه الحالة تصبح الأداة جزءاً من فضاء مادى هو بمثابة إطار مرجعى لها ، وفى الوقت نفسه تحيل إلى شيء ما فى الواقع فتقوم مقامه وتكون " أيقونة " . هكذا يمكن أن يشمل الشك الأداة مثلما يشمل العلامة الأيقونية كما حاول أن يعرفها أمبرتو ايكو Umberto Eco . (٤)

ونستطيع تعريف الأداة المسرحية وفقا لوظيفتها ، حيث يتم اختيارها (الأداة) على يد منتج العلامات (ايكو) ، أو الممارس؛ للتعبير عن شيء ما يؤخذ لذاته ولشيء آخر غيره ، ويرى ايكو فى هذا الفعل " مستوى أول من الدلالة النشطة . " ، ويطلق عليه اسم "إظهار" (٥) . بهذا تصبح الأداة المسرحية التى تم تعريفها وفقا لوظيفة الإظهار بمثابة " دال و مدلول فى آن واحد لفعل الدلالة." كقاعدة عامة (٦)، تُعتَبر العلامات المسرحية متفقة مع مادة مدلولها ، فكما يقول ايكو" تُصنَع الأداة من حيث كونها تعبيرا خالصا من المادة نفسها التى يصنع منها الدال الكامن بها. (٧)

١-٣-١ الأداة بوصفها قرينا أو تقليدا

فى البداية ، لا تُعتَبر الأداة المسرحية هنا علامة ، بل أداة مثل كل الأدوات؛ إلا أنها تتحول إلى علامة عندما تُخلَع عنها عملية النفى المسرحى وظيفتها كأداة فى العالم ، لتصبح تلك الوظيفة خيالية ، أو بمعنى أدق متخيلة . فى " جريمة قتل فى الكاتدرائية " (ت . س . اليوت) يُعتَبر معرض شعاع القربان المقدس قرينا لذلك الذى يستخدم فى القداس فى الكنيسة المجاورة لنا مثلا ، فهو قرين له ، أى تعبير تتطابق فيه الوظيفة والتظاهرة المادية (Token) مع النمط أو ربما تتم إعادة إنتاج هذا النمط بشكل لا نهائى دون تغيير (أوراق نقدية ، مقعد فى مطعم صغير). أو من الممكن أن تكون الأداة تقليدا ، أو بعبارة أخرى أداة تنتج تقريبا أغلب خصائص نمطها ، مثل المقعد أو العملة النقدية التى أشرنا إليها كمثال فيما سبق ، حيث تكون

الأداة أوراقا نقدية مزيفة يتم تمزيقها على خشبة المسرح (فى هذه الحالة تكون الأوراق المزيفة تقليدا للنقود الأصلية ، وهو تقليد لا يحوى بالطبع خصائص الأداة نفسها. وتتحكم النسبة التسهيلية فى العلاقة بين التوافق والنمط فى حالة القرائن والتقليد ، أى أن " التوافق المعبر يتفق مع نمطه المعبر الخاص بالشكل الذى صاغته الشفرة" ؛ وهكذا فإن شكل المقعد هو الذى يتم تقليده ، والسمات المشكلة لحرف ثابت مثل d، يتم تشفيرها مسبقا وبالتالى يمكن إعادة إنتاجها فى أية أبجدية أخرى .

١٠٣٠٢ الأداة : علامة ايقونية

يمكن أن نعتبر الأداة المسرحية بمثابة صورة أيقونية ، كأن يكون الستار الملوّن مثلا مثيرا لمكان خيالى أو مترجما له . فى هذه الحالة ، لا يتفق التوافق المعبر مع نمط تم تشكيله سلفا (وإذا حدث ذلك فإن التوافق المعبر هو الذى يخلقه أو يشكله) ، إلا أنه " يتوافق مباشرة مع مضمونه الخاص " ، وبعبارة أخرى فإنه يشيع " معنى " أو عدد ما من وحدات المعنى التى تم تنظيمها سلفا . فى هذه الحالة نحن بإزاء النسبة التصعيبية ، أى أن العلاقة بين النمط والتوافق لا تتم عن طريق تنظيم ما للشكل بل عن طريق تنظيم المضمون . أما فى حالة العلامات التى تتحكم فيها النسبة التصعيبية، فإن المضمون الثقافى هو الذى يبعث على تنظيم التعبير ، أى أن مجال الدلالة هو الذى يكيف العلاقة بين العلامة والأداة .

ووفقا للصيغة التى يستعيرها أمبرتو ايكو من بارت ، فإننا بإزاء " كوكبة نصية " تشيع - أو يمكنها أن تشيع - كوكبة " من المضامين ." (٨)

فى تلك الحالة لا يمكننا القول بأن العلامات الأيقونية تمتلك " الخصائص الفيزيقية نفسها للأداة " ، بل إنها تُعمِل " بنية إدراكية مماثلة لتلك التى تثيرها الأداة "(مثل الحصان المرسوم بالقلم الرصاص) . يتعلق الأمر إذن بـ " مؤثر بديل " (٩) ومن هنا تكون وظيفة الأداة المسرحية وظيفة " إثارة مبرمجة " (١٠) .

ونستطيع أن نتتبع نقد ايكو للعلامة الايقونية (وبشكل أدق لأيقونية العلامة وسمتها الطبيعية) دون تحفظات ، من خلال تأكيد سمته التقليدية . ولا تتشابه الأداة المسرحية مع الأداة الأصلية بعالمها الذى ينبغى عليها تجسيده إلا وفقا لمواضعات الشفرة الإدراكية التى تسمح للمتفرج بمعرفة أداة ما ، وبرؤية شكل امرأة مثلا فى بورتريه ما ، أو سهم فى شكل أداة على الأرض .

لكننا فى المسرح لا نستطيع أن نذهب بعيدا فى تدمير العلامة الأيقونية. وقد قدم لنا أمبرتو ايكو أيضاً مفتاح هذا الجدل عندما كتب قائلاً : " إن الوحدات الأيقونية تفقد وضعها إذا ما خرجت عن سياقها (الذى نحدده نحن) ، وبالتالى تفقد انتماءها إلى شفرة ما ؛ فالعلامات الأيقونية خارج سياقها ليست بعلامات ، بل إنه من الصعب أن نفهم سبب دلالتها فى الحالة التى لا تتطابق فيها مع الأداة المعبرة عنها . ولم يتبق لنا إذن إلا أن نستنتج أن " النص الأيقونى " بدلا من أن يعتمد على شفرة ما فإنه يعتبر بمثابة عملية " تأسيس شفرة " . وتستدعى تلك العبارات ملحوظتين:

١) فيما يتعلق بالمسرح ، فإن العلامة الأيقونية لا تكون أبداً معزولة، بل إنها تعمل دوما وفقا لسياقها ، أو لوضع سياقها المشهدى والمتخيل .

٢) بما أن المسرح ممارسة فنية فإن عملية بناء العلامات الأيقونية هى عملية "تأسيس شفرة " ، أى أن الإخراج المسرحى يستفيد جيدا من الشفرات الموجودة من الأصل (شفرة مسرحية وشفرة إدراكية) ، إلا أنه يغير أيضا فى ظروف عمل تلك الشفرات ، ومن هنا يبدأ إبداع شفرات جديدة .

ويتضح أن التقابل ليس جذريا :

بين القرائن والتقليد من ناحية ، والصور التى تعمل كمثير بديل من ناحية أخرى، فجميع النقلات مسموح بها بداية من ظهور السلاح الأبيض المأخوذ من متحف ما إلى الأشكال المصنوعة من الكرتون ، بل وإلى اليد الآدمية الممدودة فى شكل قبضة ، ومن الطير المطهو ذى الرائحة اللذيذة إلى الدجاجة المصنوعة من البلاستيك . ومن إحدى

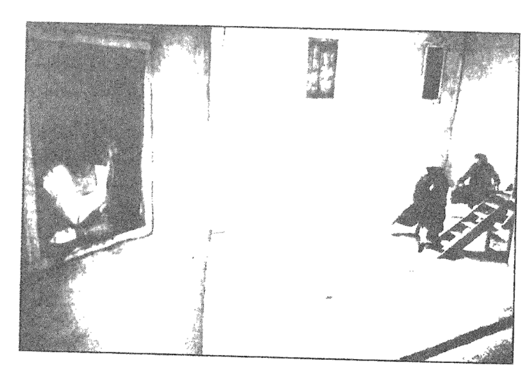
سمات الفضاء المسرحي المعاصر الذى يفتقد الاستمرارية هى حمل علامات من طبائع مختلفة ، بعضها من القرائن والتقليد والبعض الآخر مؤثرات بسيطة ، وغالبا ما يكون المزج فى هذه الحالة مقصودا ، فالعلامة الأيقونية تستخدم بشكل أو بآخر فى تخفيف الطبيعية (naturalisme) التى يشيعها نسق ما من القرائن و التقليد شديد التنظيم ، وهكذا تصبح علامة هيكلية ما مضادة فى تأثيرها لنسق طبيعى ما ، وفى عرض " كاترين " Catherine (لأراجون Aragon وفيتاز Vitez) ، وإلى جانب الأدوات المطبخية والطعام الواقعيين تماما ، كانت توجد المكنسة التى لا تكنس إلا أنها تجسد (ايقونيا) عكاز العاجز . وفى عرض "كامبييللو" Campiello (لجولدونى Goldoni وستريهلر Strehler) ، كانت هناك بقعة مياه صغيرة على خشبة المسرح تدل ايقونيا على القناة الفينيسية :

ومنذ عهد چون – لوى بارو Jean - Louis Barrault وجسد الممثل أصبح قادراً على تجسيد الحصان الغائب مثلا .

٠٤٠١ *وظيفة مزدوجة للأداة المسرحية*

على عكس الأداة – فى الواقع – التى إذا كانت لها وظيفة العلامة فإنها تكون وظيفة واحدة فحسب ، فإن الأداة المسرحية لها دائماً ، وبالضرورة ، وظيفتان على الأقل :

١) ابتداء ، تُعتَبر الأداة المسرحية قائمة مقام أداة من الواقع ، وهو جانب من المسألة لا يمكن إغفاله . وإذا استعرنا مثالا من نص غير مسرحى لكنه غنى بالمسرحانية ، لنسينا أن نتساءل عما إذا كانت خوذة دون كيشوت تشبه الخوذة الحقيقية حقاً أم تشبه الآنية المستديرة (وهى الحقيقة) ، وذلك لأنها تقوم مقام الخوذة وتؤدى دورها. وأيا كانت طبيعتها فالأداة المسرحية تقوم مقام أداة من الواقع حتى وإن لم يفلح المتفرج فى تعرف أية أداة تكون. فى هذا الإطار ، تصبح الأداة المسرحية على الدوام أيقونة لشىء ما ، ومع ذلك فكلمة " أيقونة "



كلمة مبهمة دوما ، فالأداة هى أيقونة فى حالة إذا ما كانت تقوم مقام شىء ما ، لكنها فى الوقت نفسه تستطيع أن تتشابه بدرجة أو بأخرى - أو تشير على الأقل - مع أداة ما من الواقع سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . ويعتبر هذا -غير الإيهام- مصدرا لكثير من التشويش حيث يمكن أن تقوم كومة قمامة فى عرض ما مقام مجتمع ما منهار فى خيال المتفرج فى حين أنها لا تتشابه معه من الأصل . (١١)

(ب) بخلاف ذلك ، فللأداة المسرحية وظيفة خاصة ، أو عدة وظائف خاصة :

فمثل أية علامة (وفقا لبيرس Peirce) ، يمكن أن تكون الأداة المسرحية فهرسا أو أيقونة أو رمزا . وتكون " فهرسا " عندما تكون هناك علاقة استمرارية بينها وبين شىء آخر ، كأن يكون التاج ، وهو علامة الملك ، مشيرا إلى الملك دون أن يتشابه ذلك مع الملك ، أو كأن يكون السرج مشيرا إلى الحصان دون أن يتشابه معه ، مثلما كان حزام العفة الذى ترتديه ديدمونة فى عرض " عطيل " الذى أخرجه زاديك Zadek . إن الأداة المسرحية هى إشارة إلى ما هو متخيل ، فتستطيع مثلا أن تكون نموذجاً أو عينة لكل ما لا يمكن عرضه على المسرح و لكل ما حكم عليه بالمكوث خارج الخشبة المسرحية أو بأن يكون غير مرئى (مثل الراية بالنسبة إلى الجيش ، والكأس بالنسبة إلى الوليمة الغائبة) .

يمكن أن تكون العلامة المسرحية أيقونة لشىء ما ، ويمكن أن تتشابه مباشرة مع شىء ما ، فبورتريه الملك شارل الثانى فى مسرحية " رى بلا Ruy blas " لهوجو يعتبر علامة أيقونية مزدوجة لأنه يقوم مقام لوحة بورتريه للملك ، ولأنه فى الوقت نفسه يشبه الملك شارل الثانى ، وكذلك تقوم مائدة الملك لويس الثالث عشر مقام مائدة ما وتتشابه مع إحدى موائد الملك لويس الثالث عشر . حتى وإن صح ما يقوله ايكو حول مفهوم العلامة الأيقونية فإن ذلك لا ينتقص من حقيقة أن أية أداة على خشبة المسرح مصممة كى تتشابه مع أداة ما من الواقع أو كى تحل محلها .

فى نهاية الأمر ، يمكن للأداة المسرحية أن تكون رمزا لواقع مادى أو معنوى ، كأن يكون علم أحمر رمزا للثورة ، أو يكون الصليب رمزا للمسيحية أو للفداء ، شريطة أن تكون الصلة بين الأداة وما ترمز اليه صلة - وفق عبارة بيرس Peirce - نابعة من علاقة عشوائية بدرجة أو بأخرى إلا أنها محددة بشكل مسبق ومشفرة بدقة .

فى الحالات الأعم ، لا تكون الأداة المسرحية علامة مزدوجة فحسب ، بل تمثل الثلاث وظائف التى عرفّناها فيما سبق . فالبجعة المصنوعة من الكارتون على خشبة المسرح تقوم مقام :

١- بجعة من الكارتون (أى لعبة من الواقع)

ب- أيقونة لبجعة حقيقية (أى الحيوان الحى)

ج - فهرس لمساحة ممتدة من الماء

د - رمز لـ" النقاء " أو لـ " الشعر " .

أمام تعقُدوظائف الأداة المسرحية ، يصبح من المثير للاهتمام أن نحل محل مفهوم العلامة غير الملائمة بدرجة أو بأخرى بمفهوم الوظيفة السيميائية . فى هذا السياق نستطيع القول بأن الأداة المسرحية بمثابة ملتقى طرق أو مزج للوظائف السيميائية،أى أنها -بمعنى أصح- نص . (١٢)

٥٠١ أداة - نص و / أو وحدة معنى

لا يخلو طرح مشكلة نظرية من حلها وإن كان غاية من الصعوبة. ومنذ اللحظة التى تصبح الأداة المسرحية فيها نصا ، أى بناء مركبا، يصبح من الصعب اعتبارها وحدة منفصلة يمكن دراسة تآلفاتها المتعددة .من هنا ينبغى علينا ترك هذا التناقض النظرى جانبا مؤقتا؛فسوف نجتهد للتوصل إلى ما إذا كان من الممكن اعتبار الأداة المسرحية -مثل النص-ملتقى طرق لـ "أداءات" خاضعة لعديدمن الشفرات مع الأخذ فى

الاعتبار بأن تمثل الأداة على أنها وحدة معنى أو على أنها كلمة ، يسمح باستيعاب وظيفتها الدلالية والتركيبية والبلاغية .

لذلك سوف نسمح لأنفسنا باعتبار تمثل الأداة المسرحية على أنها وحدة معنى ، كما لو كان تعريفا إجرائيا مناسبا حتى وإن كان التحليل الدقيق يرى فيه نصا منظما وليس مجرد كلمة .

٢- *جمالية الأداة المسرحية*

٢-١ *الأدوات الجمالية*

إن الأداة المسرحية - بوصفها نصا - تجسد عنصرا جماليا مشابها لما يمكن أن نجده فى لوحة من الفنون التشكيلية ؛ وبهذا المعنى يمكن ألا تختلف وظيفتها جوهريا عن الوظيفة التى تقوم بها أداة ما فى عمل تصويرى ، عن طريق :

أ- وضعها فى المساحة وعلاقاتها المكانية بما يحيطها .

ب- سماتها المميزة، من ألوان وأشكال وأبعاد هندسية ، وكذلك علاقات تلك السمات بجملة اللوحة؛ فهكذا يصبح لون قطعة الملابس الفلانية عنصرا جماليا فى اللوحة المشهدية، ج - فهى " تعنى " (أو يمكن تحليلها بوصفها تآلفا من وحدات المعنى) فى علاقتها ببقية المساحة اللوحية . (١٣)

وتعُتَبر أدوات مثل العَلَم و التاج وإحدى عناصر الملبس ، أدوات جمالية ، ليس فقط لأنها تشكل جزءا ماديا من تجسيد ما ، ولكن لأنها علامات داخل لوحة تعنى ما تعنيه وسط علامات أخرى . إنها شكل / معنى .

ومن الواضح أن العلامة / الأداة ليست لها قيمة جمالية على خشبة المسرح (أى شكل / معنى) إلا فى علاقتها بعناصر العرض الأخرى (مساحة ، شخوص ، أدوات أخرى) . فمن هذه الناحية تُعتَبر نصا فنيا لا ينفصل عن نص آخر أكثر عموماً، هو

نص العرض المادى .

٢٠٢ التغير الديناميكي

بطريقة ما ، تشكل الأداة خلال وظيفتها الجمالية تجسيداً فى صورة لوحة ، بل إنها تجعل من هذا التجسيد صورة ، فتحديد مساحة الصورة المسرحية على أنها متحركة وعلى أن الأداة فيها يمكن أن تجد مواقع عديدة يعنى أنها يمكن أن تقوم وظائف جمالية مختلفة تبعا للحظات العرض . لكنها يمكن أيضاً أن تكون عنصرا دائماً يؤدى إلى تمركز صور عديدة ، وبهذا المعنى تكف الأداة عن إعطاء العرض المسرحى وضعا خادعاً ، أو ضيقا ، ككتاب للصور أو للوحات المتعاقبة ، حيث يمكن أن تصبح الأداة جزءا لاينفصل عن عمل بصرى ما لا يتسابق مع اللوحة المرسومة بما أنه يتأسس على التغير الديناميكى . فهل يعنى هذا أننا نقترب من عالم السينما ؟ الإجابة ستكون بالنفى طالما أن الأداة - كما سبق ورأينا - تستدعى باستمرار الوضع المادى لعلامات العرض وتشير إلى تطابق الدال والمدلول . هكذا يصبح القطار الصغير فى مسرحية " بستان الكرز " (تشيكوف - سترلر) قطارا / لعبة بحق ؛ فهو يعدل لوحة الشخوص بشكل أكيد (الفصل الثانى) ، إلا أن أسلوب العرض كله يتغير وفقا لذلك . فكما يجد المتفرج نفسه أمام ستار العروض الجديدة مرغماعلى الحَوَل، نجد محورين مختلفين (حيث لا يتطابق حجم القطار مع الشخوص) فى الوقت نفسه الذى يُواجِه فيه المتفرج إدراكا واقعيا لخشبة المسرح حيث تشكل الشخوص تجمعا حول أداة. لا تدوم جملة هذا المشهد ، فالقطار يمر ويذهب ، وتتشكل صورة مسرحية أخرى بعد رحيله ، وهى صورة تعيد بناء بصريا سابقا تم تعديله بفعل الوجود المؤقت لتلك الأداة غير المألوفة :

٠٣٠٢ بقايا المعنى

يتضمن التساؤل عن الأداة المسرحية التساؤل عن وظيفتها الجمالية ، حتى وإن كنا بصدد رؤية غير جمالية بدلا من أن نشاهد رؤية لها كل خصائص ما هو " جميل "،

وحتى وإن كان العمل الجمالى يدور فى إطار القيم المضادة لمثل الاستخدام المعاصر للقبح و للنفايات . فدور الأداة فى العرض المسرحى المعاصر غالبا ما يقوم على توصيل الرعب أو الفوضى وعدم التجانس ، مثلما نجده من خلال الفضلات الآدمية والآلات المكسورة وأكوام القمامة والخرق وأقمشة الشيفون والأدوات مزيفة الجمال و القيمة والأسلوب الغرائبى المزيف وطراز الكيتش Kitsch ، فجميع الأشكال الحديثة للتدهور الجمالى -ابتداء من انكسار الحصون التقليدية- لما هو جميل يمكن أن نردها فى الأصل إلى مسار الإخراج فى التعامل مع الأداة . وتتم ممارسة هذا العمل من خلال شفرة مضادة حيث يمكن اعتباره بمثابة عنصر يوجد داخل شفرة ما لكنه لا يتخذ معناه إلا داخل شفرة مختلفة.(١٤)

٣- *تحويل الأداة المسرحية إلى دلالة*

إذا كان من العادى أن نعتبر العلامة النصية للأداة بمثابة وحدة معنى فى النص المسرحى ، فإنه يمكننا - كما رأينا - أن نتعامل مع الأداة المسرحية بوصفها مدلولا لتلك العلامة النصية ، إلا أننا سوف نحاول إجراء عملية توسيع للأقطاب تمكننا من التعامل مع الأداة المسرحية بوصفها معادلا لوحدة المعنى / الأداة فى النص ، وبعبارة أخرى فإن العرض المسرحى إذا كان معادلا لخطاب منظم ، فإن الأدوات (مثل الشخوص) بداخل هذا الخطاب ، تمثل وحدة معنى. ومع ذلك فسوف نَحذَر من اعتبار الخطاب النصى والخطاب المشهدى متناظرين ، بل لن نذهب إلى اعتبار أن لكل وحدة معنى / أداة نصية ، وحدة معنى / أداة مشهدية تقابلها ، إلا أن التوازيات والتآلفات ستسمح بالأخذ فى الاعتبار بوظيفة الإخراج المسرحى.

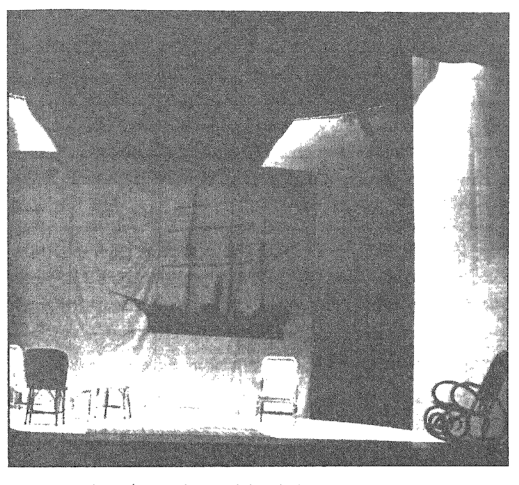
٣٠١ *الأداة النصية*

إذا كان عمل الدراماتورج (على الأقل النظرى منه) وعمل مصمم السنوجرافيا يهتمان بالأدوات بوصفها نسقا منظما ، فإنهما يقومان على رصد تفصيلى يكون المدلول فيه أداة قابلة للتجسيد ومتطابقة مع تعريف الأداة المسرحية الذى أوردناه قبلا ،

وسواء كان موضع تلك الأداة معروفا مسبقا أنه فوق خشبة المسرح أو خارجها (بل إن لم يكن لها إلا وضع مجازى) فإن ما هو مشهدى وما هو خارج المشهد يشكلان جزءا من الفضاء النصى نفسه، وما من منطق لتمييزهما كل عن الآخر قبل العمل فى العرض المسرحى .

ولاشك أن تلك مهمة غير بسيطة وغير واضحة ، وهى تنتمى فى الأصل إلى عمل الإخراج المسرحى الذى من شأنه أن يقرر فى حالات الشك ما إذا كان ينبغى اعتبار عنصر ما على أنه أداة أم لا . من ناحية أخرى، فقد عرضنا كيف لا تتخذ الأداة -بمعناها السيميائى الدقيق ، وبوصفها علامة - لها معنى إلا داخل سياقها، مما يؤدى إلى استنتاجين ؛ أولهما أنه ما من غنى عن استخراج الأدوات النصية وفق ترتيبها فى النص ودون اغفال السياق، حيث الترتيب والسياق ضروريان لتشكل ذهنية المعنى، وهو عمل مختلف تماما عما يقوم به مدير خشبة المسرح مثلا مجمعا الأدوات التى يمكن أن تكون صالحة للاستخدام فى العرض ، وثانيهما أن هذا الاستخراج لا يمكنه إلا أن يؤدى إلى مقترحات فى الإخراج بما أن السياق المشهدى يعدل معنى الوحدات/الأدوات نفسها.

بعد ذلك يصبح من المفيد أن نحدد قوائم تصنيفية (des zeleués) تسمح بتصنيف الأدوات فى عدد ما من المجموعات - مع الأخذ فى الاعتبار بأن تلك القوائم ليست طبعا جميعها ملائمة لكل النصوص، وهى ليست أيضا صالحة للاستخدام فى كل أنماط العروض المسرحية .



قسمة الظهيرة اكلوديل ، إخراج فيتاذ الكوميدي فرنسيز، عام ١٩٧٥
نموذج مصغر لقارب مثل القطار الشهير في بستان الكرز
تصوير روجيه فيولي

٣٠١٠١

يمكن تصنيف الأدوات فى مجموعات من العلامات المميزة للشخوص المسرحية (مثل ليوبوف Lioubov فى "بستان الكرز" لتشيكوف وأدوات الترحال ، أو سيزار دو بازان Cesar de Bazn فى "رى بلا" Ruy blas ونقود الطعام) أو المميزة لنص مسرحى (وجود "الكتاب" فى "بستان الكرز" ، ووجود الحياة الحيوانية فى "الملك لير") (١٥) أو لعمل فى مجمله ، مثل أدوات القمار والخمر عند تشيكوف، أو أدوات الطعام عند هوجو .

٣٠١٠٢

تنتمى الأدوات النصية إلى مجالات سيميائية متنوعة وفقا للنصوص ووفقا لمواقع تصنيفها المطروحة ، مثل مجال الطعام والأدوات المصنعة والحاويات والأدوات المستخدمة فى التنقل والأدوات ... الخ .

يمكننا - بل ينبغى علينا - أن نبحث عن انتمائهم إلى مجموعات من وحدات المعنى المترابطةdisjonctifs (١٦) وهى أنواع من الأفضية التى تتخذ أشكال الثنائيات المتواجهة : الخارج / الداخل . فطرة / ثقافة ، إدماج / لا إدماج ، شعب / لا شعب ، تقييم / لا تقييم .

وتسمح تلك المحاولات التنميطية بتحديد الأدوات المميزة للشخوص وللنصوص ... الخ ، بل أنها تسمح قبل كل شئ ببناء مجموعات دالة و"أفضية درامية " ، قابلة لمساعدة المخرج المسرحى ومصمم السنوجرافيا فى اختيار أدواتهم المشهدية وفقا لما يرغبون توضيحه : مثل الشفرة المسرحية والوظائفية النفسية للأدوات (١٧)، أو استخدامهم الانثروبولوجى فى علاقته باستخدامهم الاجتماعى (طبيعة / ثقافة ، النئ، والمطهو من الطعام ، المصنوع يدويا والمصنوع آليا ... الخ)

٣٠١٠٣

بعض الملحوظات : هذا النمط من العلامات المميزة لايتخذ معناه إلا داخل الوظيفة التتابعية للأدوات : مثل ترددها، وتكرار ظهورها ، ونمط ظهورها ، وموقعها فى التتابع النصى .

ويؤدى تعدد التصنيفات الممكنة مع هذا التنميط إلى ضرورة حدوث اختيار للمخرج المسرحى ، ذلك لأن ما سبق يعتبر إجراءات منيرة لكنها غير حاسمة . وهكذا نرى من جديد كيف أنه من السذاجة أن نعتقد أن كل شئ مكتوبٌ فى النص ، وأن المخرج ليس عليه إلا أن "يترجم" النص بإخلاص ، فإذا كان كل شئ مكتوباً بالفعل فليس كل شيء يمكن عرضه .

٤٠١٠٣ *منظومات الأداة النصية*

لنعرض الآن بعض الأمثلة للمجالات السيميائية / للأداة . ففى منظومة الطعام فى "مسرح الحجرة" لڤينا ڤير ("نينا، هذا شئ آخر".)، نجد أن النص كله يحتوى مجالات لعلاقات التناظر حيث يلعب الطعام دورا حاسما . والتناظر الأول يقع بين التى والمطهو، وهو تناظر يدور حول شخصية سباستيان الذى "يتلقى" من امرأة الصحراء الطعام النئ الذى لا يحبه ، ألا وهو البلح، بينما هو يعطى أخاه وصديقته طعاما مطهوا ومعدا بفن. وهنا يعبر الطعام فى الحالة الأولى عن العلاقة (الجنسية) مع المرأة ، وهى علاقة مجازية فى أصل الطعام (المرأة الجزائرية التى تبعث بالسلة) . بينما يعبر فى الحالة الثانية عن العلاقة بالأم ، وهى علاقة مبتورة لأن الأم توفيت، مما يحدد التبادل فى الحالة الأولى فقط . والتناظر الثانى يكمن بين الفطرة (البلح) والثقافة (وجبات الأم) ، وهى علاقة مصطنعة فى إطار أن وجبات الأم "مصنوعة" مثل ما أن علاقة الحب مع الأم المتوفاة يتم "بناؤها" من جديد.

فى النهاية تصل هدية البلح إلى الثنائى الشاب ("الذى يحبه") ، بينما يكون الأخوان قد تبادلا موقعيهما، حيث يعد الأخ الأوسط الطعام المصنوع المجهز مسبقا

مثل البطاطس المهروسة المحفوظة فى أكياس - ويكف عن كونه موقعا لعلاقة الحب مع الأم ، ولايبقى إلا الإشارة لتحول الطعام إلى السياق الاشتراكى الحديث .

فى كل النص ، تتم الإشارة إلى أداة "الطعام" من خلال لغة شديدة الوضوح، لدرجة أنه من الممكن عدم إظهارها على المسرح . وفى الحقيقة إن العرض الذى أخرجه چاك لاسال اختار أن يعرض الطعام لكن فى غاية من التكتم حيث تم تجسيد منظومة الطعام فى تعقدها ، وكذلك التناظر بين الطعام الذى نبحث عنه فى الخلاء / الطعام المصنع على خشبة المسرح .

أما غياب الأداة المادية فى المسرحيات الكلاسيكية ، وخاصة تلك التى كتبها راسين Racine ، فنستطيع أن -نجزم فيما يتعلق بها- بطغيان أجزاء الجسد الإنسانى، فعند استخراج ترددات الأداة فى "فيدرا" نجدها كلها متكلمة ، فجميع الأدوات تقريبا عيون وأيادى وأذرع وأجساد وأقدام .. الخ (١٨) ، من هنا نتعرف على اشكالية الجسد المتشظى الذى يصل إلى منتهاه خارج خشبة المسرح ، فى شكل التناثر ، والتشظى إلى ألف قطعة من جسد هيبوليت .



ومن الواضح أن المخرج لا يستطيع - إلا بصعوبة - أن يجسد مشهديا تلك الأجزاء المتشظية من الجسد: مما يعنى أنه سيكون لزاما عليه أن يجد معادلا لما يمكن تجسيده، وهو مثال جيد لما يمكن أن تكون عليه "الإثارة المبرمجة" (من خلال الإيماءة فى أغلب الوقت) التى لا يمكن -لعلاقتها مع الأداة النصية- أن تنبنى إلا على مستوى المدلول : "كوكبة من العلامات التى تمرر مضامين معتمة." ومع عدم القدرة على إيجاد معادل مباشر ، قام ڤيتاز Vitez فى إخراجه لـ"فيدرا" أو "بيرينيس"، ببناء شبه - أدوات خلال الإيماءة الجسدية والكلمة ، بل وخلال ابتكار أدوات عشوائية أو مخَلقة، مثل الملعقة ذات الدموع، وهى أدوات قادرة على إعطاء معادل للتشتت الجسدى الراسينى. (١٩)

٢٠٣ دلالية الأداة المشهدية بالدلالة

١٠٢٠٣ إجراءات

إن الخطوة التحليلية الأولى هى تلك التى تقوم أثناء العرض على صنع قائمة محتمَلة بقدر الإمكان من الأدوات / العلامات . وهى مهمة صعبة تقتضى استخدام جهاز فيديو وعدد كبير من الصور الفوتوغرافية ، أو تقتضى -إذا لم يتسن الحل الأول - حضور عدد كبير من ليالى العرض .

أما هذه فمهمة مراقبة وملاحظة عسيرة حيث ينبغى التوصل وسط زخم من علامات العرض المسرحى إلى الأدوات التى تلفت انتباه الناظر. ومن الواضح أن مهمة تعرف الأداة هذه - على الأقل فى العرض المسرحى المعاصر - ليست من السهولة بمكان ، حيث يمكن التردد فى تسمية الأداة، فهل مثلا نعتبر العصا المستخدمة كعكاز عكازا؟ أم عصا ؟

وهناك ملحوظة مبدئية : بما أن التعامل الأول مع الأداة -بالنظر إليها- يؤدى إلى عزلها ، وفى الوقت نفسه "تسميتها" ، فإنه من الواضح أن مدلولها الشامل فى عيون المتفرج ، بل المتخصص فى علم السيميوطيقا ، يكون أيضا فى مستوى أولّى .

وبعد هذا المستوى ، يمكن فهم الأداة باعتبارها علامة ، وهو المسار نفسه الذى يجرى مع المعنى فى المجال السيميائى وإن كان ذلك ينم عن مفارقة ما . من هنا يقفز إلى عيون المتفرج معنى أولّ شامل ، كأن تبدو الأشياء "عصا" أو "قبعة" أو خِرقة ببساطة . فبهذه الطريقة نرى الأداة فيما بعد بوصفها علامة ذات وظائف معينة مثل ما تحدثنا عنه فيما سبق .

وكى ننتهى من هذا الشق ، ينبغى العودة إلى مجال الدلالة حيث تعنى الأداة ما تحتويه من كوكبة من وحدات المعنى . ويتم تحميل كل ما تقع عليه عين المتفرج على خشبة المسرح أو كل ما يلمحه ؛ بالدلالة فإذا كانت أداة ما تجسد معنى ما على خشبة المسرح فإن ذلك يكون بهدف خدمة الخيال، إلا أن ذلك يؤدى أيضا - وقبل كل شئ - إلى نقل معنى فى ذاته . وتنقل الأداة بجميع سماتها هذا المعنى ، أما مهمة المتفرج فتكمن فى الأخذ فى الاعتبار بتلك السمات أيا كانت .

تعتبر الأداة المشهدية وحدة معنى متعددة الدلالات بشكل خاص،فلا يتضمن معناها المكتسب وحدات المعنى التى تنتمى إلى التحديد اللغوى فقط (٢٠)، بل إن مستواها المادى وسماتها الملموسة تعطيها ثراء شبه لا نهائى. فى هذا السياق، ما من شئ مصنوع بلا غرض ، فالكل يحمل معنى ؛ الخاصة (الثراء الشعبى للخشب ، الفقر الصناعى للبلاستيك (٢٢) أو شفافيته، رقى الحرير أو الدانتيل) ؛ اللون (هناك شفرة للألوان تختلف من ثقافة إلى أخرى ؛ بخلاف التأثير النفسى المختلف للألوان الدافئة والباردة)؛ الصناعة (أدوات من الصناعة اليدوية أو مصنعة آليا)؛ الأصل(أدوات جديدة أو مستعملة أو معدلة)؛ تكوين الأداة (إذا كان يشير مجازا إلى حقبة ما من التاريخ أو إلى طبقة اجتماعية ما) ؛ عمر الأداة واستخداماتها(٢٣)؛ الشفرات الجمالية والاجتماعية التى تسمح بقراءة الأدوات (رجوعا إلى لوحة مصورة مثلا أو إلى مهنة ما). يمكن أن تكون الأداة المسرحية حقلا لبحث شبه لا نهائى وفى غاية الخصوبة ، من شأنه توضيح مهمة إخراج مسرحى ما وأسلوبه ومضمونه الفكرى والايديولوجى. لكن هذا البحث الذى ينبغى الخوض فيه تفصيليا يمكنه أن يفقد الطريق

إلا إذا تم وفقا لعلاقته بتوظيفية fouctiaer الفضاء المسرحى .

٣٠٢٠٢

ربما يكون من المثير للاهتمام أن نوضح كيف تنتمى الأداة إلى وحدات المعنى المصغرة ما ، أى إلى منظومة ما من وحدات المعنى، وكيف أن كل سمة مميزة للأداة تنتمى إليها وحدة ما من المعنى أو عدة وحدات (٢٤). بيد أن وحدات المعنى المتعلقة بالأداة المسرحية يمكنها أن تنقسم إلى مجموعتين :

١- الأداة أداة من القصة الخرافية ؛ أى أن لها معناها فى تلك القصة ، وتنتمى سماتها المميزة إلى الدور الذى تلعبه فيها، فتاج الملك، ومسدس القاتل ، وحوض الماء الذى يتم فيه إغراق الطفل فى مسرحية "العمل فى المنزل"، هى كلها سمات مميزة مصممة مسبقا يخضع العرض لها وفقا لبعض الحدود. بهذا المعنى، يتم تحديد الأداة المشهدية مباشرة بفعل وجود الأداة النصية .

٢- الأداة هى أداة مشهدية مادية، وهى بهذا تمتلك سمات مميزة نتجت عن المهمة العملية لمصمم السنوجرافيا والمخرج ... الخ .

وتنتمى السمات التى استخرجناها فيما سبق إلى إحدى هاتين المجموعتين، أو يمكنها أن تنتمى إلى إحداهما .

نستطيع إذن أن نستخرج وحدات معنى ملائمة متغيرة، بل هى فى مرتبة أعلى من ذلك، موضحة بمعناها المباشر ومعناها المجازى خلال عمل المارس المسرحى، وخلال الفعل الإيمائى والكلامى للممثل الذى يجرى الاختيار أو التحويل الدلالى(٢٥)، فالممثل هو الذى يختار وردة من وسط باقة وهو الذى بيده تحويل عصا إلى صولجان حكم إذا أمسك بها وفقا للصورة التقليدية للملك حامل صولجان الحكم .

نستطيع أن نرى كيف تتكون تآلفات العناصر الدالة فى المشهد . ويمكن أن نصنف الأدوات ، الوحدات المصغرة ، التى ينتظم المعنى فيها فى شكل وحدات معنى(٢٦)

مرتبطة بالسمات المميزة للأدوات ، وفقا للمجالات السيميائية التى تنتمى إليها مثلها في ذلك مثل عناصر العرض الأخرى . هكذا ، تنتمى أداة كنت Kent في مسرحية "الملك لير" إلى مجموعة أدوات التعذيب؛ بما أنها مصنوعة من الخشب ، وكذلك مجموع الأدوات والسمات المميزة المرتبطة بشخصية كنت Kent. و نرى كيف يمكن بناء مجموعات دالة بمساعدة التحكم فى الوحدات المصغرة للأدوات. وهكذا، يصبح تاج الملك لير (للمخرج ستريلر) فى نقطة تقاطع بين مجموعتين رئيسيتين، هما : ا-مجموعة (طبقة من العلامات) تحمل وحدة معنى "الملكية" (وهى مجموعة تحتوى مثلا الصولجان والبالطو الملكى ... الخ) ب- مجموعة تغطى المجال السيميائى للجروتسك الكرنفالى ؛ من واقع الخامة (الكارتون المُذَهّب) والشكل (تاج تقليدية لملك الفول)، ويمكن تقسيم هذه المجموعة نفسها إلى اثنتين ، وهما : الاحتفال الكرنفالى والسيرك .

٣٠٢٠٣ *بعض المترتبات*

يبدو أن الإخراج المسرحى يصنع الأدوات ويستخدمها خلال بناء مجموعات تصنف هذه الأدوات . من هنا نستطيع أن نميز الأدوات كالتالى :

ا- أدوات مرتبطة بالفضاء المسرحى وتساعد فى تشكيل هيكله (مائدة ، ستار، كرسى ... الخ). وأفضل نموذج لذلك قد أوردناه قبلا ، وهو نموذج ستار "هاملت" من إخراج تاجانكا .

ب- أدوات مرتبطة بالشخصية الدرامية ، فقد كان يقوم بريشت ببناء أدوات يمكنها أن تكون بمثابة أثر لنشاط الشخصية الدرامية ولحياتها ، ومثال ذلك الملابس والعربة الشهيرة للأم شجاعة (٢٧).

ج- أدوات مرتبطة باستخدام معين لخامتها : مثل الخشب المستعمل ، والنسيج ، فهما من سمات العروض الملحمية (٢٨)، مثلما أن المعدن والبلاستيك من سمات عروض فورمان و واجدا.

ولا ينبغى لتلك القائمة الموجزة أن تحد من المسألة ، حيث يمكننا أن نلحظ ارتكازها فعليا على سمات مميزة للأدوات، إلا أنها ترتكز أيضا على علاقة الأدوات بعناصر العرض الأخرى . وفى الوقت نفسه فإن تلك المجموعات هى مجموعات دالة .

من ناحية أخرى ، نستطيع أن نشكل مجموعات منظومات مكونة من عناصر ذات مضمون مشترك ؛ وهكذا فإن الأدوات الحاملة لوحدة معنى "وجبة " يمكن أن تصبح فى مجموعة واحدة مع أدوات حاملة وحدة معنى "رفاهية".

وليست هناك قائمة نهائية أو باقية على الدوام، بل إنه من صميم عمل ممارسى المسرح ، وبينهم المخرج؛ بناء مجموعات جديدة دالة لا يمكن التنبؤ بها ، وتكون منيرة للمتفرج . وينعكس الإدراك المسرحى لتلك المجموعات الجديدة على عالم المتفرج الذى يتبع قانونا معروفا دلنا إليه تحليل الفضاء المسرحى . وتنقسم الأدوات بطريقة تسمح بقراءتها وفقا لشفرات جديدة أسسها الإخراج المسرحى(٢٩). ولفهم موقع عمل الإبداع الفنى بالطريقة نفسها التى نفهم بها عمل التجسيد التصويرى بإمكانياته الكامنة اللانهائية .

ونرى مباشرة كيف أن تحليل وحدات معنى هذا النمط (تفكيك الأدوات – إلى وحدات معنى ، وبناء مجموعات مختلفة يمكن أن تنتمى إليها الأدوات– وحدات(٣٠) أو وحدات المعنى) يؤدى مباشرة إلى إيضاح التوظيفية التركيبية والبلاغية للأداة المسرحية .

إن الأداة المسرحية ليست معزولة ، بل إنها تسند – بوصفها مجموعة – سمات مميزة (دوال) ، وعلاقات تركيبة مع عناصر العرض المسرحى الأخرى. أما بوصفها وحدات مصغرة من المعنى، فيمكن أن تنتمى الأداة المسرحية إلى وحدة معنى ما أو إلى أخرى ، أو إلى مجموعة ما من وحدات المعنى ، ويمكن إذن أن يكون لها توظيف مجازى متواصل مع عنصر أو آخر من العناصر المكونة للمجموعة نفسها؛ ويمكن أيضا أن يكون للأداة المسرحية توظيف مجازى إذا كانت نقطة التقاء لمجموعتين مختلفتين .

٤- تلفظ الأداة

تعتبر الأداة التى تمثل عنصرا من عناصر الخطاب المسرحى أداة "ملفوظة" مِنْ خلال مَنْ يبثون هذا الخطاب ، فالأداة فى النص المكتوب يرسلها الكاتب المرسِل ، ومن المهم معرفة إذا ما كانت هذه الأداة توجد داخل الحوار والإرشادات المسرحية أم داخل إحداهما فقط .

أما الأداة فى العرض المسرحى فيرسلها المخرج المسرحى (ومصمم السنوجرافيا) ، فهما اللذان يبنيانها ويختارانها وينتقيانها من بين أخريات، ثم يضعانها فى النور بمعناها الحرفى أو المجازى ، ويعزلانها على خشبة المسرح أو يضعانها مع أخريات . هكذا ، فإن الشجرة فى "فى انتظار جودو" هى شجرة "ملفوظة" خلال النص الذى كتبه بيكيت (فى الإرشادات المسرحية)؛ أما فى الفضاء المسرحى لعرض كريجكا ، فهى مبنية ومعزولة ومسلطة عليها إضاءة حيث توجد فى موقع شبه مركزى .

يتم اختيار الأداة المسرحية من داخل قائمة مفردات بدائية أو قديمة (أدوات قديمة) ، أو من الماضى (أدوات مستعملة)، أو ضحلة (أداة بمثابة قرين أو تقليد لأداة من الحياة اليومية واسعة الاستهلاك ، مثل حلة الطهى أو أوانى الطعام الكبير ... الخ)، أو جمالية أو كيتش Kitsch ، أو أداة مستحدثة ، أو موجزة للمعانى، أو مفجرة لها، وللقارئ أن يغفر لنا هذا المجاز الذى من شأنه توضيح عملَ مصمم السنوجرافيا بتعبير كتابى . أما الأداة بوصفها عنصراً أسلوبيا ، فيمكنها أن تُعزَل أو تتآلف مع أدوات أخرى وفقا لقوانين مماثلة لتلك الخاصة بالتركيب الكلامى . ويستطيع مصمم السنوجرافيا أن يصهر تلك الأداة داخل مجموعة ، أو داخل لوحة بحيث تكون الأداة مجرد جزء منها ؛ ومثال ذلك " الحماقات البرجوازية " (اخراج بلا نشون) حيث تبنى الأدوات لوحات تتسم بالتجانس ، وكذلك فى كبرى العروض الطبيعية حيث وجدت الأداة موقعها بوصفها عنصرا من الديكور الذى تقتصر فيه الدلالة على المجموع . ويمكن أيضا أن ينطلق مصمم السنوجرافيا من الأداة دون علاقتها بسياق الديكور أو الأدوات الأخرى ، وهنا تصبح الأداة موسومة بغرابتها عن المجموع ، كأن نجد زهرة فوق

قمامة مدينة أو فوق مفرش مائدة طعام ، أو كأن نجد ورودا سخيفة عند قدمى الأبطال التراچيديين .

وآخرا فإن مرسِل الأداة هو الممثل الذى يتحكم فيها ، فإليه ترجع الكلمة (وليس الخطاب) ، وفى داخل كلمته هذه تُدرَج الأداة وحدة المعنى :

أ- بوصفها قرينا أو امتدادا لكلمته الملفوظة ؛ حيث نجد كلمة " صباح الخير " الملقاه أثناء رفع القبعة ، وكلمة " شكراً " التى يلقيها شحاذ واضعا فى جيبه قطعة نقود معدنية أو ورقية ، وكلمة " هيا " التى يلقيها المسافر ممسكا بحقيبته .

ب-بوصفها إحلالا مجازيا لكلمة غائبة أو معاقة ؛ كأن يمد العاشق يده بباقة ورد لأن لسانه محرج ، أو كأن يقدم تيتوس الى بيرينيس وردة بطريقة خاطئة فتسقط أرضا (فى عرض فيتاز) تعبيرا عن عدم قدرته على إنهاء علاقتهما .

جـ- بوصفها ضدا للكلمة ؛ كأن يضع دون جوان يده على ساق إيليفر فى الوقت نفسه الذى يوجه فيه إليها كلمات مريعة ، وهكذا فإن الأداة الساق - المطروحة كعنصر مستقل عن جسد المرأة - يتم بناؤها كأداة خلال إيماءة الممثل فى الوقت نفسه الذى تشير فيه إلى إستمرار الرغبة بينهما .

فى عالم الأدوات هذا - الذى هو عالم العرض المسرحى أيضا - يكمن دور الممثل فى رسم الأداة خلال الكلمة أو الإيماءة ، أو فى عزلها بهدف تكوينها ؛ وهكذا يصبح حبل التدريبات الرياضية فى عرض مسرحى ما معاصر (٣١) بمثابة أرجوحة أو ثعبان أو حبل ألعاب أو قيد ، وذلك وفقا للإيماءة التى توظفها . ولا يكتفى الممثل بتحديد طبيعة الأداة (تسميتها) خلال الإيماءة ، بل أنه يوضح وظائفها أيضا .

لكن العلاقة اللفظية بين الممثل والأداة لا تقف عند حدود الإرسال اللفظى، فالممثل هو الذى يوضح الوظيفة التركيبية للأداة المشهدية بدرجة لا يستهان بها .

٥- مجال تركيبية الأداة

مثل جميع الأدوات الأخرى ، تمتلك الأداة المسرحية فى الأساس سمات مميزة غير بشرية وغير متحركة (٣٢) ، إلا أن الممثل والممارسين الآخرين يستطيعون أن يؤدوا أدوارهم خلال تلك السمات المميزة إلى الدرجة التى تؤدى إلى قلبها . وبعبارة أخرى) تستطيع الأداة أن تتوافق مع جميع المواقع التركيبية وليس مع تلك التى تنتمى إليها وحدها ، أى تلك المواقع الخاصة بال " أداة " التى ما هى إلا ملحق ببساطة .

٥-١ الأداة الملحقة

إن الأداة المسرحية مصنوعة حتى تكون " مكملا " لسلسلة من عمليات البناء/الهدم (٣٣) ، والتحكم التحويلى الذى يُعتَبر من المكونات الأساسية للنشاط الإبداعى للممثل ؛ فهذا الأخير يمكنه أن يكسر كوبا ، ويمكن للممثلة أن تلعب بالكرة ، مثلما تصنع الخطيبة الشابة من الثلج دوامة فى مسرحية " كامبييلو " (لجولدونى وستريلر) . ويعتمد هذا النشاط على التحكم فى الأداة والتمثيل بها بل وتحويلها أيضا ، فالمصفاة الموضوعة فوق الرأس تصبح غطاء رأس ، أى أنها تصبح أداة لتحكم ما " يجعل منها " شيئا (مختلفا) لتكون العملية المشهدية أيضا عملية تركيبية للمعنى .

يمكن أن تكون الأداة أداة يتم التحكم فيها بهدف الوصول إلى مرسَل إليه بشرى، كأن نرفع ذراعا فى مواجهة خصم ما ، أو نناول طعاما أو نقودا إلى من يتلونا . تصبح الأداة هكذا شيئا هو " وسيط " لعلاقة بآخر ، ومن هنا فإن الطعام الذى يوزعه نبيل أجنبى على جيرانه بمناسبة زفاف ما فى عرض " كامبييلو " هو أداة تتحول فى هذه الحالة إلى وسيلة لعلاقة غير مباشرة .

وفى " الأخيرون " (لجوركى و بانتيبه) يجتمع شمل العشاق القدامى بشربهم الخمر سويا أو كل على حدة . ومن النادر عامة ألا يصاحب التحكم فى الأداة - ذلك التحكم الذى يصنع من الأداة ملحقا أو مكملا - نمطا آخرا من الوظائفية يجعل منها بمثابة هبة إلى المرسَل إليه - وفى عرض قديم لرواية " مدام بوفارى " من إعداد وإخراج جاستون باتى ، تغلق إيما مزلاجا ضخما بحركة عنيفة أثناء دخولها غرفة فى إحدى الفنادق مع عشيقها ليون ، ويجعل هذا التعامل مع المزلاج من ليون المسكين سجينا حيث يصبح المزلاج أداة لفعل يعتبر المرسل إليه فيه هو العشيق :

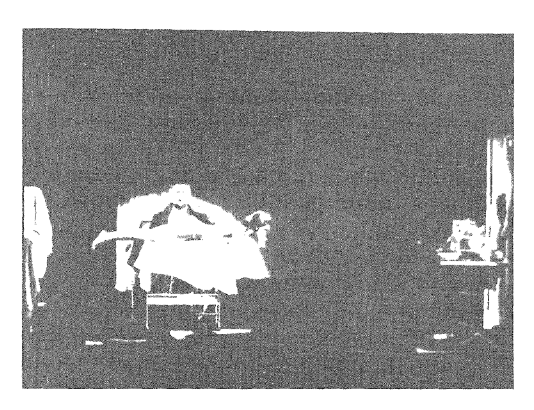
إيما تغلق المزلاج كي تسجن ليون

وفى إخراج ستريلر لـ " الملك لير "، يقوم الملك أثناء تقسيمه مملكته بين ابنتيه بـ

تمزيق نسيج الخريطة (الممثلة لمملكته)

ويعطي نصفا منها لكل فتاة

من ناحية أخرى ، نستطيع القول بأن كل مرة يصبح الكائن البشرى فيها أداة لتعاملات مماثلة لتلك التى نقوم بها مع الأشياء ، فإنه يصبح أداة بدوره ، ففى مسرحية " صاد " لكارميلو بينى مثلا تخرج النساء من الجعبات وتُنزَع عنهن أوراق التغليف بينما تتحول إحداهن فيما بعد خلال الإيماءة إلى سلسلة من الأدوات مثل الباب الذى ندفعه والهاتف (حيث تصبح قدمها محل السماعة) والآلة الكاتبة واللحم الروستو الذى نقطعه قبل أن نتذوقه. ويلعب تركيب المعنى هنا دورا مع التناقضات الدلالية المتحركة وغير المتحركة (٣٥) . ويبدو تركيب معنى الأداة إذن بوصفه حقل بحث مثيرا للاهتمام ؛ وفيما وراء السمات المميزة ، ينبغى إفراد قائمة بالأفعال التى تعرِّف التحكمات أو التعاملات الواقعة على الأدوات حيث يبدو البناء التركيبى للعبارات مثل " بصمة لعمل منتجى المعنى على الأداة ."



صاد لكارميلوليني

باريس ، عام ١٩٧٧

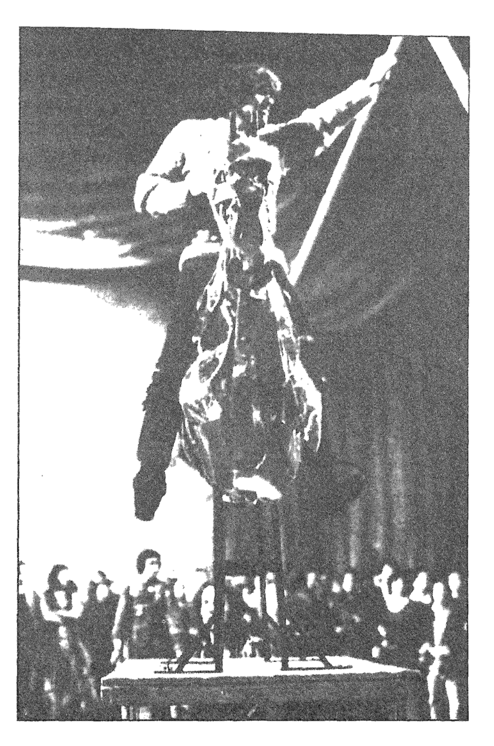
الممثل ، الأداة، المرأة ناضجة الطهي

تصوير : ف ماي

٥-٢ الأداة – الفاعل

نستطيع أن نفهم الآن كيف يمكن للأداة المشهدية أن تبدو " فاعلا " لعبارة ما ؛ أولا لأنها تكون في عدد محدود من الحالات النادرة نسبيا بمثابة فاعل لفعل تحدده طبعا آلية مخفية تكون أداتها هي الشخصية الدرامية نفسها . وهكذا نجد في عرض "هاملت " (إخراج ليوبيموف) هاملت وهو راشيو والجنود وقد انقلبوا أو انجرفوا وألقوا أرضا بفعل الستار الشاسع الذي يمثل الأب الميت . الأداة هنا إذن " فاعل " في جميع الحالات التي يمكنها فيها أن تكون فاعلا لجملة تصنع من الشخوص شيئا أو تشيؤهم فهي تؤكد بهذا على استقلالها بالنسبة إلى قوة ما تتجسد مجازيا أو استعاريا في الأداة نفسها . والأداة هنا تقوم مقام القوة الممارَسة في الشخصية الدرامية ، ومن هنا تنبع إمكانية التجسيد العَرضي لشخوص مكتَسحَة أو مقهورة تحت ضغط تساقط الأدوات . ويمكن إظهار رد فعل الأداة المتمردة على المسرح كما على شاشة السينما ، ويفيد ذلك في توضيح مدى تحكم الإنسان فيها وتكييفه لها خلال عالم القوى المادية وعنف السلطة .

وفي بعض الحالات القصوى ، يصبح المتفرج نفسه أداة مباشرة وفيزيقية لفعل الأداة المشهدية ، مثلما نجد في مسرحية رونكوني الشهيرة " أورلاندو فوريوزو " حيث كان الجمهور معبأ بعنف بفعل المنصات المتحركة على عربات يدوية تدفعها أيادي بشرية إلا أنها تبدو كما لو كانت مدفوعة تلقائيا .



٥-٣ الأداة – المحددَة

فى أغلب الحالات تعتبر الأداة " محدِدا " للمعنى التركيب :

أ- أى محدِدا للشخصية التى تميزها كما هى الحال مع الصفة ، مما يوضحه النص الرائع لبريشت فى مسرحية " شراء النحاس " :

مثلما الزارع شجرته البذرية

يختار اثقل البذور ، ومثلما الشاعر

يختار لقصيدته الكلمات الصحيحة (٣٦) ، كذلك

تختار (٣٧) [الممثلة] الأدوات التي

تصاحب شخوصها علي خشبة المسرح . المعلقة

التي تضعها شجاعة في الآنيه الضخمة

سترتها المنغولية ، بطاقة حزب

ڤلاسوڤا الصديقة وشبكة صياد

البلد الأم الأخري ، نسبانيا (٣٨) ، أو دِعاء الزهور البرونزي

لأ نتيجون وهي تنظف الغبار . ومن المستحيل الخلط

وحقيبة تلك العاملة الممزَقة

تستطيع أن تخبئ أطراف الأحبال و الأقمشة

والمياه المغلية !

فى كل مرة تصبح الأداة محددا مسئولا عن إيضاح السمات المميزة للشخصية الدرامية ؛ مثل السمة النفسية والسمة الشخصية الذاتية والانتماء الاجتماعى والعلاقة بالتاريخ ، لكنها أيضا تكون مسئولة عن إيضاح المحددات الجديدة التى يضيفها المخرج إلى الشخصية للإشارة إلى علاقة ما جديدة غير ملحوظة ، هكذا مثلا النظارة المعدنية (المرتبطة بنمط الموظف الحكومى) التى يضيفها مايوهولد إلى شخصية ريفيزو (لجوجول) والتى يعيد فيتاز استخدامها كاقتباس عن سابقه ، ومثل الوردة البيضاء المرتبطة بشخصية تيتوس بما يدعو إلى الاندهاش ، وهى إشارة إلى تأنثه .

ويمكن أن تشير الأداة - المحدد بهذا الشكل إلى علاقة غامضة مثل الشخصية والعالم ، وهى علاقة تتم دون أن تستطيع أن تتبلور فى مفهوم .

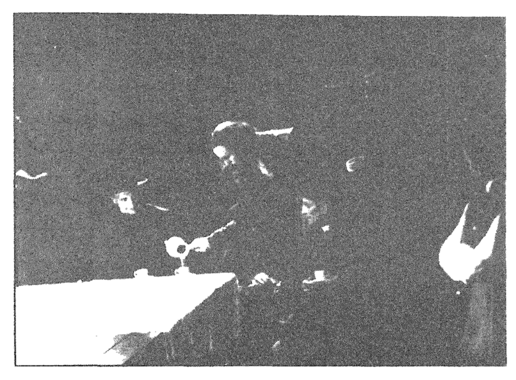
ب- يمكن أن تكون الأداة محددا للفعل (أى معادلاً للحال بشكل ما) ومشيرا إلى نمطه أو إلى موقف الشخوص ، مثل لعبة البلياردو التى لا نشاهدها فى الفصل الثالث من " بستان الكرز " (لتشيكوف وستريلر) لكننا نسمع صوتها ، ومثل مقاعد الأطفال فى المسرحية نفسها التى لا تشير فحسب إلى مكان ما (جحرة الأطفال) بل أيضا إلى نمط الفعل ألا وهو أن الشخوص تحتفظ بسلوك طفولى و (البلياردو) حيال مصالحهم .

جـ- يمكن للأدوات أيضا أن تكون محددة للفعل بتحديدها المكان والزمان، فعربة الفواكه تدل على " السوق " ، واللمبة المنيرة تدل على " وقت الليل " ورداء البلاط الملكى يدل على " فرساى فى القرن السابع عشر الميلادى " ... الخ .

ويمكن أن تضفى الأداة على الفعل الخرافى والخيال محددات لا يمكن التنبؤ بها ، فعندما جسد بلانشون مدافعا فى الفصل الخامس من " آثاليا " ، أضاف إلى الفعل الانجيلى محددات تحل محله . نستطيع أن نرى كيف يسمح التحليل التركيبى لمعنى الأداة بإيضاح عمل الإخراج المسرحى .

د- يمكن أن تكون الأداة محددا للشخصية وفى الوقت نفسه محددا للفعل ، بما أنها تتجسد داخل نسق إيمائى هو علامة على السلوك .من هنا فإن شخصية دون جوان -فى عرض بلانشون والتى تتحول إلى النفاق فى الفصل الخامس-تقدم مشروب شيكولاته ساخنة إلى أسقف يتبعه جيش من رجال الدين، فى هذه الحالة يجسد إبريق الشيكولاته الساخنه والأقداح صفة النهم التى تتسم بها شخوص الكنيسة ، وفى الوقت نفسه تجسد ملحقا للمعنى التركيبى للايماءة المنافقة للبطل .

إن الأداة المشهدية القائمة بعدة وظائف تركيبية فى المعنى تتجسد داخل نص مشهدى مركب .



دون جوان لموليير، إخراج بلانشون

المسرح القومي بالأوديون ، عام ١٩٨٠

مشروب الشيكولاتة المقدم الي النساك، الأداة المشهدية،

صورة السلوك المنافق

تصوير: نيكولاس تريت

٦- التركيب التعبيري للأداة المشهدية

تجد الأداة المسرحية مكانها فى صلتها مع عناصر العرض الأخرى ، وخلال توافقها مع تلك العناصر التى يمكن قراءتها على مستويين : مستوى توافقى ومستوى غير توافقى .

٦-١ المستوي التوافقي

تتجسد الأداة على خشبة المسرح فى صلتها بـ :

أ- أدوات أخرى أو عناصر بصرية تكوِّن معها لوحة وخطابا ، وفى هذه الحالة تكون الأداة عنصرا جماليا وعنصرا دالا فى الوقت نفسه .

ب- خطاب لسانى يحددها بتكرارها أو بالاختلاف معها ، مثل تاج الملك لير الذى يتم إظهاره مع علامات أخرى للملكية (صولجان ومعطف ملكى) ، وهى علامات يشكل معها مجموعة دالة على الملك لير نفسه ، وهنا تصبح الأداة جزءا من توافق أيقونى أو من لوحة .

فى الوقت نفسه ، وفى علاقته بخطاب الشخوص ، يبدو التاج شكلا ماديا للموضوع المطروح ، ألا وهو مَلَكية لير . أما السمة الفانية لهذا التاج المصنوع من القش فتشكل صدى للخطاب الفانى للير الذى يتنازل عن سلطته الملكية دون تفكير ، ومن هذا فالتاج يجسد في الوقت نفسه تناقضا بين الجلال الملكى والرغبة الطائشة للمستبد .

فى مسرحية " دون جوان " التى أخرجها بلانشون يتم الحوار بين دون جوان و"الفقير" من خلال جذع شجرة يجلس فوقه تمثال خشبى لعيسى منكس الرأس، مثيرا للشفقة، أى تكرار لصورة " الفقير " ، ويتم إدراج أداة الجذع المزدوجة على أنها شجرة/ يسوع(٣٩) بوصفها عنصرا فى الربط / التقابل بين الشخصيتين الصانعتين من خشبة المسرح لوحة رمزية . ومن ناحية أخرى ، يتجسد حضور الرب (أو "السماء") فى

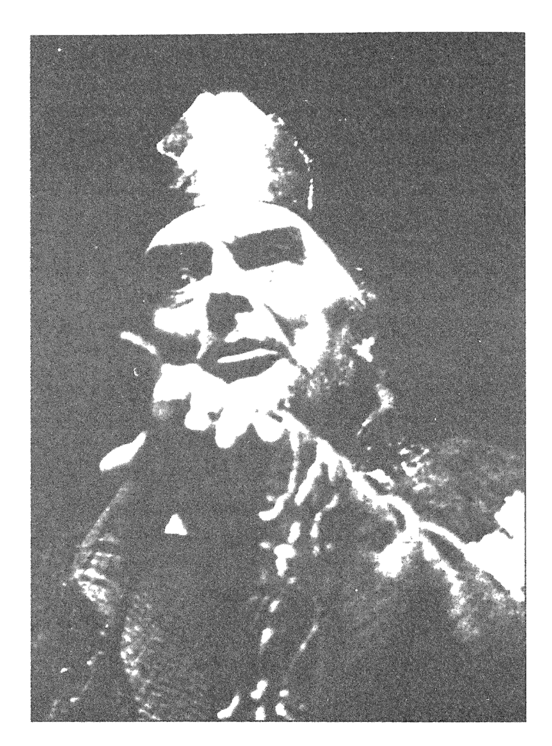
الخطاب الحِوارى مشهديا عن طريق تلك الأداة المزدوجة .

أما فى " دون جوان " من إخراج فيتاز ، فالبطل يداعب حمامة أى عصفور حى، مكونا صورة للتسلية والسلام، فى الوقت نفسه الذى يتقاتل أخو ايليفر فيه من أجلها. من هنا فالأداة / الحمامة هى بمثابة نغمة مضادة لا تتباين تشكيليا فحسب مع عمليات التقاتل ، بل تدرِج خطابا آخر فى العرض على هامش الخطاب اللسانى .

٦-٢ المّستوي التتابعي

لا ينبغى أن ننسى أن كلية العرض المسرحى تندرج داخل الزمن ، وأن أول ظهور لأداة ما يكيف ما يليها من الأدوات الأخرى ؛ ومن المجدى أن ندرك الأداة أولا بشكل مشوش داخل مجموعة من الديكور أو الملابس قبل أن ندركها خلال تكييفها أو التعامل معها . وبفعل تعقُد الإدراك ، فإن هناك عالما كاملا من التداخلات التى تعوق الأداة عن الحفاظ على ما كان لها فى ظهورها الأول ، ومن تلك اللحظة يبدأ نوع من تحويل الأداة إلى مجاز تلقائيا خلال تداخلات استخداماتها ودلالاتها .

من ناحية أخرى ، تتخذ الأداة معناها من تتابع السرد ، فالتاج الذى يهجره الملك لير مع الصولجان والمعطف الملكى يذهب إلى رأس ألبانى ، وهكذا فإن ملكية لير تبدو ملكية انتقالية ووَقتية إلا أن سمة الفناء (ملكية من الكارتون) تؤثر فى ذلك الوقت على شخصية ألبانى بعد أن اتخذ موقعه فى صف الملوك الكرنفاليين . وفى النهاية ، فإن تلك السمة الوحيدة للتاج التى لا يمكن توزيعها - مهما كانت فانية - تثبت فى موضع ما خللا بها حيث لا يمكنها ملاءمة زوج الابنة الأخرى كورنواى ، وهكذا يبدو التاج مزدوجا وهو يقوم بإشارة خاصة بسرد أحداث مفادها أنه لا يمكن تقسيم المملكة ولا الملكية دون مصائب . ويحدث أحيانا أن تصبح الأداة مثل الشاهد الثابت على مراحل الحدث المسرحى ، بينما يمكن للقصة أن تبدو قصة لتحولات ذلك الحدث .



٦-٣ المجازات

١- يؤدى وضع العرض المسرحى والعلاقة الدائمة -التى يفترضها- بين ما هو مرئى وما هو لفظى إلى تفضيل الوظائفية المجازية فى البلاغة المسرحية وبخاصة فى بلاغة الأداة . فداخل العرض المسرحى نفسه ، تُعتَبر الأداة المشهدية من آن إلى آخر بمثابة تذكرة ، إما بقول سابق أو بفعل سابق ، فكأس النبيذ مثلا يعد مجازا عن التسميم عند أسرة بورجيا . وتعتبر الأداة كذلك بمثابة حقل يتركز(٤٠) فيه ما قيل وما تم عن طريقها وبها ومن حولها ، فهى مجازية عن عناصر داخلية للعرض تشكل معها شبكة، كأن يكون تاج لير الكارتون مجازا عن ذلك السيرك المسرحى الكبير الذى يحيطه، وعن ذلك المجنون الذى سيحمل فيما بعد قبعة المهرج (التاج) فى الوقت نفسه ، أى أن الأداة من خلال عملية قلب ما متوقعة تصبح تذكرة مجازية للتاج الفانى (الذى لم يعد فوق رأس لير) . ويتكون العرض بوصفه جزءا من سلسلة من " الأخذ والرد" المجازى بين العناصر المشهدية المادية .

من هنا يمكن لأداة ما أن تصبح مجازا عن شخصية درامية ؛ ففى " مدرسة النساء " لموليير (إخراج فيتاز) يصبح الثوب الذى سيكون من نصيب آنييس والملابس التريكو التى تصنعها ، مجازا عن شخصها ، ومن خلال الإيماءة (المداعبة) يحوِّل الممثل القائم بدور أرنولف (٤١) الثوب إلى فتاة .

٢- وأساساً ، يعتبر المجاز تجسيدا على خشبة المسرح يظهر الحاضر المادى الذى يمثل حاضرا غائبا مشتقا من الواقع هو أكثر رحابة، وهو ما لا يمكن تحقيقه لأسباب عديدة إلا مجازيا . وإذن ، فإن الأداة المشهدية تشير إلى موقع ما لايمكن وضعه على المسرح. فنجد مثلا غربانا(٤٢) تتجسد عن طريق اسطوانات يلقى بها الممثلون فى الهواء لتطير . وفى هذه الحالة فإن الإيماءة المضافة إلى اللون الأسود وإلى الكلمات التى تشير إلى الأداة بوصفها غرابا ، تصنع من هذه الأداة مجازا عن أداة أخرى لا يمكن وضعها على خشبة المسرح ،

دون أن تكون هناك علاقة بين الأداتين .

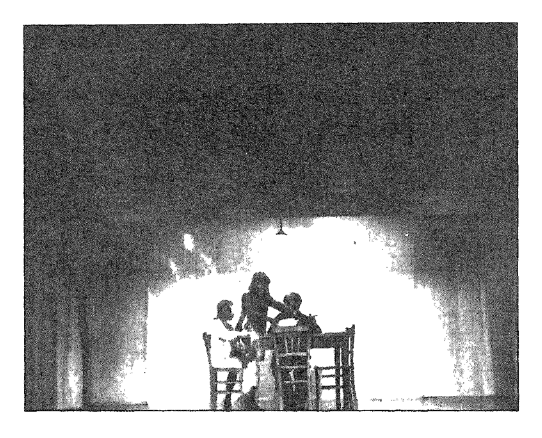
تشير الأداة المسرحية (نصية / مشهدية) مجازيا إلى مدلولها أساساً ، فيما أنها أداة واقعية فهى تحيل إلى واقع ما (لا يمكن وضعه على المسرح أو من الصعب القيام بذلك) ربما يكون جزء منه مجازا مرسلا(٤٣)، مثل أدوات مائدة الطعام إذ هى مجاز عن واقع يومى (بخلاف وظائفيته المسرحية فى مشهد الوجبة) ، وكذلك فإن طبيعة هذه الأدوات سواء كانت راقية أو شعبية ، أو كانت مصنوعة من النحاس الأحمر فإنها تحيل مجازيا إلى طبقة اجتماعية معينة ، أما الطريقة التى يستخدم بها المثلون هذا المفرش فتحدد سوسيولوجيا معينة للطعام أو لطقس وجبة الطعام . ويعتبر عدد الوظائف المجازية الممكنة للأداة لانهائيا ، فالإخراج المسرحى هو الذى من شأنه أن يكوّن أو يؤكد الشبكات المجازية ومن ثَم يشكل دلالة ، بل وشاعرية العرض المسرحى أيضا .

٦-٤ *الاستعارات*

أ- تتشكل الاستعارة من علاقة جملة العرض المسرحى بالأدوات المشهدية ، فالتتابع غير التوافقى لمختلف استخدامات الأداة ذاتها ينتج تأثير/ استعارة فى ذاكرة المتفرج ، خاصة إذا أضيف إلى وحدات المعنى البصرية مجال دلالة الخطاب المسرحى . وهناك فى النهاية الاستعارة التى ينتجها تكثيف مجازين اثنين فى وقت واحد، فتاج لير (هو نقطة التقاء لـ " مجموعتين ") هو مجاز عن الملَكية وفى الوقت نفسه مجاز عن الجروتسك بسبب الخامة المصنوع منها .

ويعطى تكثيف هذا المجاز وذاك للأداة وضعها كاستعارة مفادها : الملكية كوهم جروتسكى. وينتج انحراف الأداة خلال التكثيف استعارة بصرية أو أداة جديدة.فمثلا الخوذة الآنية- التى أشرنا إليها آنفا - محملة بتوصيل (كما يريد النص) العلاقات الجديدة التى ينتجها السلام فما من أدوات أخرى لتجسيد الحرب إلا الأدوات المطبخية.

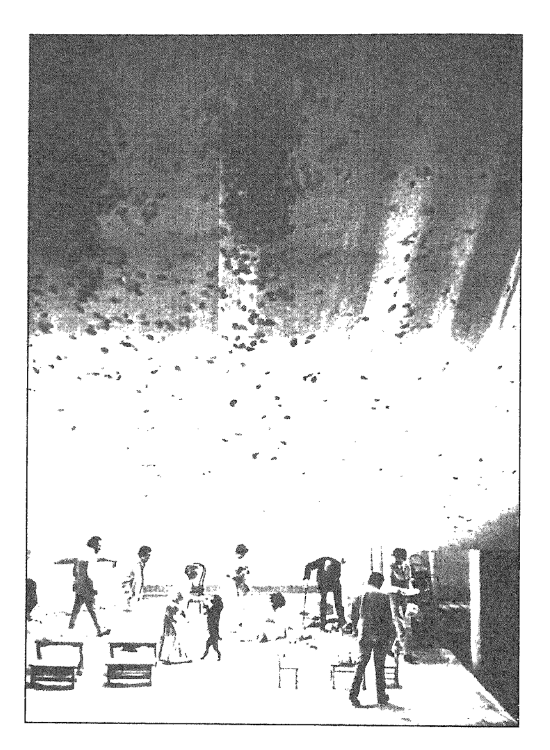
وفى حالات أخرى ، تُنتَج الاستعارة الدالة عن طريق تكثيف العلاقات الأيقونية(٤٤) المجازية داخل الصورة المرئية . من هنا فالملعقة الكبيرة ليست مجازا عن الطعام فحسب، بل هى تفرض صورة الأم ، وتشيع داخل السياق شعور الحنين إلى الأم الغائبة (٤٥) بوضوح شديد .



عمل في المنزل لكرويتس، إخراج لاسال
باريس ، عام ١٩٧٦،
المعرفة مجاز عن الطعام وأيضاً عن الأم الغائبة
تصوير : كلود بريكاج

ب - ومما يبدو فى هذا المثال الأخير، أنها ظاهرة " إعادة تحويل " المجاز إلى" استعارة." فوفقا للقانون القائل بأن كل عنصر مشهدى يخضع " لإعادة إكسابه معنى" حتى وإن كان عنصرا بسيطا يحيل مباشرة إلى دلالة واضحة ، فإن كل أداة أيضا حتى وإن كانت تُستخدم بوصفها مجازا بسيطا عن الواقع (الكوب والزجاجة للدلالة على الشراب، بل الثمالة) تخضع مباشرة لـ" إعادة تحويلها إلى استعارة" فالكوب يتحول إلى تجسيد للعطش الذى قد يكون معادلا للرغبة الجنسية والبحث عن الحب أو عن التواصل. ويُعتَبر هذا النحت الاستعارى محوريا ، .بالنسبة لكرسى العرش طراز لويس الرابع عشر مثلا فى مسرحية " فيدرا " إخراج فيتاز، يُعَد مجازيا - دون أى إبهام - عن السلطة الملكية وعن قرن لويس الرابع عشر فى آن ، إلا أن وضع العرش وإيماءة الممثلين الذين يستخدمونه أو يهجرونه ، يعيدان تحويل مجازيته إلى استعارة؛ وبعبارة أخرى ، فإنهما يعيدان تحميل الأداة بالمعنى فحيث يكون هذا العرش خاليا أو محتلا يعبر استعاريا عن فراغ العرش المهجور بفعل رحيل تيزيه ، وعن مدى صعوبة ملئه من جديد ؛ هكذا تتحول الأداة إلى موقع لتكثيف المجال الدلالى .

جـ- بشكل ما ، تعد الأداة المشهدية دوما " استعارة عن المسرح " ؛ فما تعبر الأداة عنه دائما يكون مفاده - إلى جانب أشياء أخرى - أنها " أداة مسرحية " وأنها " توظيفية إبداعية للمسرح " وأداة " من أجل عرض " ، فإذا كنا نكنس فوق خشبة المسرح فإن ذلك لا يعنى أن الخشبة بحاجة إلى تنظيف ، بل يعنى أن عملية الكنس هى عملية عَرْضية .



٦- ٥ الصور البلاغية

لا يمكن اختزال الأداة المسرحية إلى محورى الاستعارة والمجاز فحسب حتى وإن كانت جميع الصور البلاغية الأخرى توجد فى هذين المحورين ، ذلك أن هناك صورا بلاغية أساسية فى مكونات العمل المسرحى مثل الازدواج والتطابق، لا يمكن إغفالها ، وأبرز مثال لها نجده فى تاج الملك لير والخوذة - الآنية التى هى بمثابة تطابق لما هو جليل وفان ، إلا أنها أيضا ، بفضل احتمالات التكثيف وجدل الدلالات يمكن أن تكون ازدواجا للجروتسك لأنها تجمع بين ما هو ملكى وما هو تهريجى ، بين العظمة والجنون.

فى هذا السياق ، فإن الصور البلاغية التى تستطيع الأداة أن تحملها هى أصل شاعرية المسرح نفسه ، إذ كانت شاعريته هى بناء نسق بلاغى على تركيب تعبيرى كما يقول جاكوبسون العجوز . ربما لهذا كانت الأداة هى المحل المفضل لشاعرية المسرح.

هوامش الفصل الثالث

١- چى بودريلار، "نسق الأدوات".

٢- الكلب الكانيش فى "بستان الكرز" (تشيكوف/ ستريهلر).

٣- أنظر فيما بعد، المرأة- الأداة فى مسرحية "صاد" لكارميلو بيتى.

٤- أمبرتو إيكو " من أجل إعادة صياغة للعلاقة الأيقونية"، أبحاث، العدد التاسع والعشرين، ص١٧٢.

٥- يعطى إيكو مثال الإيماءة التى تشير إلى علبة السجائر كى يذهب الصديق لشراء مثيلتها : حيث الإيماءة "تدل" ليس على العلبة وإنما على العلبة الأخرى المراد شراءها. فالإظهار فى المسرح يخص- كما نعرف- أداة واقعية على خشبة المسرح، لكنه يسمح خلال هذه الأداة بتحديد أداة أخرى من العالم الواقعى.

٦- ليس دوما- على عكس ما يؤكد إيكو- فيما يتعلق بالعلامات الإظهارية.

٧- لنذكر أن ذلك ينطبق أيضاً على حالة الممثل بوصفه علامة مسرحية؛ فهو كائن بشرى مثل الذى يجسده، أى أنه علامة تتطابق مادتها مع ما تمثله.

٨- أمبرتو إيكو، المرجع السابق، ص١٥٣.

٩- "أشكال مادية تثير الأوضاع الإدراكية"، المرجع السابق نفسه.

١٠- "تأخذ السيميوطيقا فى اعتبارها حالات إثارة المعنى عندما يكون التأثير المحدد الذى ينتجه الشكل المطروح جزءا من الثقافة. أى أننا نتحدث هنا عن الإثارة المبرمجة".

١١- بشكل عام، وخلال وسيط الصيغة اللفظية سواء كانت كلمة أو عبارة (تمت صياغتها داخلياً على يد المتفرج).

١٢-يعمم أمبرتو أيكو الأمر حيث أن"مانسميه علامة أيقونية هو نص"بشكل شامل.

١٣- حول العلاقات بين التصوير والمسرح، أنظر "التصوير والمجتمع" لبيير فرانكاستل؛ الفصل الأول: مولد فضاء ما، الفصل الثانى: الواقع التصويرى، الفصل الثالث: الخيال التشكيلى، رؤية مسرحيته، دلالة إنسانية.

١٤- أنظر فيما بعد "شاعرية الأداة".

١٥- وجود نصى للحيونات الصغار (فئران، سحالى، ضفادع، براغيث،...إلخ) مما لايمكن إظهاره مشهدياً ويجب العثور على معادل مجازى له.

١٦- أنظر "بنية النص الفنى" للوتمان.

١٧- أنظر مثلا فى مسرح هوجو "المفتاح" أو "الذهب المسكوك" أو "الملك والمهرج".

١٨- نشير هنا أن تكرار كلمة جسد يرد فى الخطاب الذى يسرد أحداثاً ماضية مثل خطاب فيدرا وهى تحكى عن بدايات عشقها كما لو كان التشتت الجسدى لم يكن قد وقع بعد:" شعرت بجسدى كله يثلج ويحترق".

١٩- إختار ميشيل هيرمان حلا مختلفاً، فقد كان يحيط جسد الممثلين بأربطة تقطع أجزاء أجسادهم وتعزلها كل عن الآخر، وهى أربطة تمثل قيوداً وتقسيمات فى ذات الوقت.

٢٠- يشمل ذلك الوظائفية المجازية، فهكذا نجد فى أعمال موليير وفيتاز المشتركة أداة "القدم" و "الحذاء" فهما فرصة لإظهار ألعاب حسية تقترب من صيغة "يخطف رجله".

٢١- أنظر "روميو وجرليت" لكارميلو بينى، حيث الأكواب البلاستيكية الشفافة العملاقة تبدو عصرية وغير واقعية فى ذات الوقت.

٢٢- وهكذا يعطى ستار التاجازكا (هاملت) الإيحاء بـ"قسوة مبهمة"، بدائية وراقية فى الوقت نفسه، وبعالم متطور لكنه متسلط".

٢٣- يعمل الإخراج المسرحى لـ"الأم شجاعة" (برلينر إنسامبل) على الإستخدام المطرد لأدوات وقائع الحرب.

٢٤- على سبيل المثال هناك الأداة "تاج كرتونى" التى تحمل سمات مميزة للكرتون يمكن ربطها بوحدات المعنى الخاصة بالـ"مسرح، التدهور، الحيلة، التباهى"...إلخ.

٢٥- أنظر "كتابات عن المسرح" لبريخت، آرش، ١٩٦٣، ص٢٢٨ "أكسسوارات الأم شجاعة".

٢٦- نستطيع أن نميز وحدات معنى ذرية (تنتمى إلى وحدات المعنى الصغرى) ووحدات معنى سياقية لا تتعلق بالعمل إلا خلال سياقه؛ ومن هنا يمكن أن نضيف شفرة إيمائية ما إلى أداة القبعة مثل وحدة معنى الـ"تمويه" أو الـ"وقاحة".

٢٧- فيما يتعلق بعربة "الأم شجاعة"، أنظر خاتمة دولات بارت فى إصدار آرش ١٩٥٧.

٢٨- حول مادة الأدوات، أنظر لبريخت "كتابات عن المسرح" الفصل الأول، "شراء النحاس" ص٦٠٣.

٢٩- اظر المرجع السابق لأمبرتو إيكو عن إجراءات تأسيس الشفرات.

٣٠- نلحظ هنا الصعوبة الخاصة بجميع تحويلات المفاهيم من نسق إلى نسق آخر؛ فكل

أداة يمكن إعتبارها بمثابة وحدة لغوية (مجموعة من السمات المميزة) وكذلك بمثابة مجموعة من وحدات المعنى ذات الحد الأدنى من السمات الدلالية.

٣١-انظر فى كراستنا "الأداة المسرحية" الصور الفوتوغرافية من ص٢٢ إلى ص٢٤ وتعقيبات العروض ١٨ ، ١٩.

٣٢- يمكن أن يتحول الكائن البشرى إلى أداة، وفى هذه الحالة ينبغى أن تبنى شفرته الايمائية سمات غير حية أو غير بشرية.

٣٣- مثل الطعام الذى نأكله، والأوراق التى نحرقها، والأوانى التى نكسرها. فى مسرحية "صاد" لكارميلو بينى، تخرج النساء- الأوات من جعباتهن، ويتم جرهن وجذب ورق التغليف الذى يغطيهن ويحمى أجسادهن.

٣٤- لنضيف أن الفتاتين تطويان كل بعناية نصف القماش الخاص بهما (أى أنهما يتملكان كل النصف الخاص بهما من الملكة).

٣٥- نشير فى هذا الصدد إلى أن المرأة- ناضجة الطهى هى وسيط فى علاقة تجارية مزدوجة بين المشترى والجزار، والسيد والخادم (اللذين يقوم بدوريهما الممثلان نفساهما).

٣٦- نلحظ هنا أن المقارنة اللغوية ملائمة تماماً.

٣٧- نتحدث هنا عن فرقة بريخت وممثلته الأولى كذلك.

٣٨- على التوالى : الأم شجاعة، الأم، بنادق الأم شجاعة .

٣٩- أداة تعتبر فى الوقت ذاته مجازاً خلال ربطها لصورتين وكلمات، فهذا المسيح موجود من الأصل فى مسرحية "طرطوف" لبلانشون نفسه أيضاً.

٤٠- نرى خلال هذا المثال إنه من الخطر أن نطابق بين الإستعارة عن التكثيف والمجاز المرسل عن الإنتقال.

٤١- ديدييه ساندر .

٤٢- "أساطير قادمة" لمحمد أولوزوى .

٤٣- الجزء عن الكل (شراع يعبر عن قارب).

٤٤- أنظر أمبرتو إيكو فى المرجع السابق، حيث مفهوم "الإثارة المبرمجة" (التحويل إلى أيقونة جزئية).

٤٥- "عمل فى المنزل" (كرويتز وچاك لاسال).



الفصل الرابع
عمل الممثل
١ - الممثل وعلاماته

الممثل هو المسرح كله . فيمكن الاستغناء عن أى شئ فى العرض المسرحى إلا هو . إنه صلب العرض ومتعة المتفرج . إنه الحضور ذاته الذى لا يمكن إنكاره، إلا أن مشاهدته فى علاقته بالعلامات التى ينتجها ليست بالأمر السهل . ومن المفارقة أن يكون الممثل منتجا للعلامات ومنَتجا بفعلها فى ذات الوقت ، فهو رسام لوحته القماشية وهو قماشها ، وهو النحات وهو موديله وتمثاله . إنه موقع جميع المفارقات ، فهو حاضر فى الوقت الذى يستحضر فيه شخصية غائبة ، وهو سيد الكلمة /الأكذوبة بينما نطالبه بالـ " صدق " .

إنه فى ملتقى طرق الشفرات البصرية والسمعية ، مع الشفرات الإيمائية والصوتية واللغوية المتفرعة منها .إنه يعبر الشفرات اللاواعية والأيديولوجية والثقافية. وترتبط به جميع العلامات البصرية ، ويجسده (الملبس ، الماكياج ، القناع) ، وبحركاته (الأدوات ، الديكور) ، وعليه تُسلط الإضاءة . أما العلامات التى ينتجها فليست علامات خالصة أبدا إذا جاز لنا التعبير ، فمثل عناصر المسرحانية الأخرى - لكن بطريقة أكثر راديكالية - يصنع الممثل علامات هى فى الوقت نفسه "مثير"، وبخاصة "مثير شهوانى". وفيه تتركز عملية عزل العلامة المسرحية .

إن الممثل هو موقع مسرحايته نفسها ، فهو يُحضر وسط الواقع المتحكم فيه آليا (خشبة المسرح والمكان والأدوات) واقعا مبهما ونسقا من العلامات التى لا يمكن معرفة ما إذا كانت خيالية أم لا بشكل قاطع. ويتم التقاطع/الارتباط على مستوى

الممثل بطريقة غالبا ما تكون غير حاسمة وجذابة لهذا السبب .

ويبدو أن سيميائية المسرح كله تصنع من خلال الممثل ، فهو الذى يبث سلسلة لا يستهان بها من العلامات غير اللغوية التى تستطيع - أولا تستطيع - أن تتَرجم لغويا لدى المتفرج . بيد أن كل ما يتم توصيله سيميائيا يكون من خلال اللغة (لغة-لغة عن اللغة). ومن الصعوبة البالغة توصيل علامات لا تنتمى إلى شفرات لغوية عن طريق أدوات لغوية ، لا سيما إذا كانت متداخلة ومتعددة الدلالات والوظائف وعسير عزلها بعضها عن بعض . وربما كان الإغراء كبيرا فى اعتبار عمل الممثل غير قابل للتحليل ومن ثم غلقه على نفسه وعلى رؤية ذاتية وصوفية له .

عندما يتعلق الأمر بإيماءة ما فى قصة خرافية ، فنحن نستطيع أن نترجمها على المستوى اللغوى قائلين : " الفتاة الصغيرة تقدم الحساء." لكن كيف التعبير عن ابتسامة ما ؟ أو عن علاقة ما بين الصوت والنفَس؟ فحتى وإن كان هناك نسق من المفردات الفنية التى تسمح بالتعبير عن نمط ما من العلامات مشابه لذلك ، مثل بث الصوت ، فإن هذا النسق يظل محدودا جدا ولا يغطى الفعل نفسه ولا التأثير الناتج عنه بشكل كاف. فكيف نعبر عن استخدام العلامات الطبيعية الناتجة عن جسد الممثل؟ربما أمكننا تحليل تمثيله الإرادى الصامت وتأثيره ، لكن كيف نصف لمعان الإضاءة على خد الممثل ، وكيف نوضحه ؟ يستطيع المتفرج / المحلل أن يبنى خطابا من هذه العلامات ومن " معناها " ، لكن كيف نتفادى ذاتية خطابه هذا ؛ وكيف نتفادى ارتكازه على لحظات متقطعة أو على " فلاشات " فى نظرته تلك ؟

إننا نمر مرور الكرام الآن على الصعوبات الفنية فى تلقى العلامات المسرحية ، مثل قلة جودة شريط الفيديو المسجل عليه العرض ، أو رداءة صوره الفوتوغرافية وفجوات المراقبة الراجعة إلى تركيز النظرة على منطقة معينة ، ولنُضفْ إلى ذلك هروب العلامات وسماتها التى لا يمكن الامساك بها ، بل ربما أيضا وجودَ حذف ما ، فعلينا فى هذه الحالة الأخذ فى الاعتبار عند التحليل بطريقة عمله وكيفية التعامل معه؟ ومن الشائع أن تلتقى الصعوبات النظرية والعملية .

سوف تكون مهمتنا فى هذا المجال محدودة فى طرح التساؤلات ومحاولة إلقاء الضوء على عمل الممثل للسماح بالتعرف عليه وبالتعرف على ذاتنا فيه . ونأمل ألا ينتظر القارئ منا إعطاءه نظرية عامة عن الممثل ، فسوف نقدم رصدا غير تفصيلى للعمليات التى تتم خلال الممثل .

فى البداية نقدم اقتراحين فيما يتعلق بالممثل :

١- هو كائن بشرى يتلخص دوره داخل عمله فى صنع العلامات وتحويل ذاته إلى علامات ، إلا أن هذا التحويل لا يمكنه أن يكون تحويلا تاما لأن هناك دوما جزءا يظل غير مكتسب لمعنى . من هنا ، تصبح العملية المسرحية عملية تحويل الكائن البشرى إلى نسق سيميائى (١) .

٢- مثل جميع العناصر المشهدية ، يعمل الممثل خلال محورين :

أ- يتدخل فى القصة المتخيلة ، ومن ثَم يحيل إلى الحضور ما ليس هناك ، أو ما هو غائب .

ب- يسلم نفسه - على خشبة المسرح وأمامنا - إلى نشاط مادى فى حضورأناس آخرين ، وهو نشاط تنتمى طبيعته إلى العرض .

ويرتبط هذان النشاطان دون إمكان خلطهما ، فالنشاط ب هو الذى يسمح بالنشاط أ ويخدمه بوصفه وسيطا له ، إلا أن النشاط ب يحتفظ باستقلاليته التى سنعرف مترتباتها فيما بعد .

ويتداخل نسقا العلامات (٢) الناتجان عن هذين الفعلين ، بل يتضافران فى ادراك المتفرج الذى يرى - خلال عملية تبادلية - فى إبتسامة ما ابتسامة شخص محدد ، وفى ابتسامة فيدرا أو كاترين مثلا صورة روسيا .

٢ – بعض التساؤلات التمهيدية المزعجة

٢–١ الممثل الأداة

هناك تساؤل ما يطرح نفسه فى العلاقة بين نشاط الممثل ونشاط المخرج المسرحى ، ألا وهو : هل الممثل أداة فى يد المخرج ، أى أداة سيميائية مثل أدوات العرض الأخرى، أم أن الممثل هو مؤلف العلامات التى يبثها ؟ إن إجابة هذا التساؤل كفيلة بإعطاء فكرة عن الدور النسبى للممثل والمخرج ، إلا أنها ستكون فكرة غير مرتبطة فى الأساس بتحليل العلامات التى يبثها الممثل .

تعتبر أكثر الأطروحات تطرفا تلك التى يقدمها جوردون كريج الذى يجعل من الممثل عمدا فوق – ماريونيت Sur - Marionnette تتم برمجة جميع علاماتها وفقا للعناصر الإخراجية الأخرى . وعلى العكس من ذلك ، فى العروض المسرحية التى بلا مخرج (القرن التاسع عشر) ، يعتبر دور الممثل دورا قاطعا وفريدا ، فهو الذى ينتج علاماته الخاصة ويكون وحده مسئولا عنها . وفى الحقيقة أنه مهما كانت استقلالية الممثل فإن العلامات التى ينتجها ينبغى أن تكون متجانسة – سواء عن طريق التشابه أو الاختلاف – مع العلامات التى ينتجها المارسون المسرحيون الآخرون (مصمم السنوجرافيا ومسئول الاضاءة والممثلون الآخرون) . وعلى العكس من ذلك أيضا ، فإن أكثر المخرجين استبدادا لا يستطيع أن يجد بديلا عن إنتاج الممثل علاماته على جسده الخاص وبه .

يقول أنطوان فيتاز لممثليه : " إذا لم ترونى شيئا فلن أستطيع أن أبدع شيئا . " مما يكشف عن صيغة مضادة بوضوح لنظرية الفوق – ماريونيت- Sur Marionnette إلا أنها لا تلغى مسألة تحويل العلامات (التى ينتجها الممثل) إلى " نص مشهدى "التى هى مهمة المخرج فى الأصل .

ولن نضيف شيئا إلى ذلك ، فالنظريتان المعروضتان تتعلقان بالدراماتورجيا Dramaturgie وليس بالسيمياء . وسوف نعتبر الممثل المسرحى منتجا لعلاماته

الخاصة سواء كان مصدرها إرادته الخاصة أو إرادة آخرين ، أو حتى خشبة المسرح . وربما يسمح لنا تحليل العلامات بدراسة الصيغ العديدة التى تعرِّف العلاقات بين المخرج المسرحى والممثل في مجال إنتاج العلامات .

٢-٢ *علامات مقصودة ، علامات لا إرادية*

هناك تعارض ما أبسط من ذلك الكائن بين نظريتى كريج وڤيتاز ؛ إنه التعارض بين ما هو مقصود وما هو لا إرادى ؛ فالممثل يبنى إيماءة ما وتمثيلا صامتاما ، وإلقاء ما ،ليقول فى النهاية " أنا أكون " أو " أنا أفعل " شيئا ما ، إلا أنه فى الوقت ذاته ينتج علامات ليست من اختياره مثل نبرة صوته وشكل جسده وملامح وجهه والهالة التى تحيطه والأدوار الأخرى التى لعبها سابقا ، فكلها عناصر دالة لا يمتلك سطوة عليها حتى وإن كان يعرفها جيدا . ولن نتطرق إلا إلى ما يخص الذاكرة فى مجال العلامات اللاواعية .

يتركز العمل الخاص للممثل فى تحويل العلامات اللاإرادية إلى عملية جدلية وتكييفها لأغراضه بعد الوعى بها ؛ أو بعبارة أخرى تحويل العلامات اللاإرادية إلى علامات إرادية (أو تحويل العلامات اللاواعية إلى علامات واعية إذا أمكنه ذلك) مما يعنى " إخضاعها " أو تحييدها إذا لزم الأمر . ويبرز هنا المثال المشهور لجوقى أو للهجة الأجنبية التى يمثل بها ممثلو بيتر بروك أو للقبح المصطنع (غير الخاضع للشفرة الراهنة لما هو جميل) الذى تستخدمه الممثلة مثلا عند أدائها دورى أو فيليا أو ماريان كعلامة ليس فقط على العنف الذى وقع على أنوثة تلك الشخصية، بل وعلى تمردها أيضا على كل أنوثة تقليدية .

يقدم الممثل إذن ثلاثة أنماط من العلامات :

١- علامات مقصودة ، أيقونات :

أ- نابعة من أداء لا واعٍ يسعى إلى توصيل مضمون فكرى أو عاطفى : مثل الخطاب البلاغى، أو توصيل رسالة ، أو العمل على إقناع أحد ما أو إغرائه أو تهديده ... الخ.

ب- نابعة من علامات مشفَّرَة مسرحيا؛ كالكلمة الملقاة أو العبارة أو الإيماءة "المسرحية " ، ومثل الضحكة التى يُطلَق عليها أنها " ضحكة مسرحية " .

٢- علامات مقصودة ، أيقونات لعلامات غير مقصودة :

مثل علامات العاطفة أو حركات التعبير العصبية ، ومنها حركة يدَى الممثل إيف جربولى المتكررة فى إحدى عروض جوركى .

٣- علامات غير مقصودة :

أ- وهى نتاج لا إرادى للممثل ، لكنه واعٍ .

ب- علامات ناتجة عن أدوار سابقة يعتبرها المتفرج (العلامات) بمثابة أسلوب خاص للممثل .

جـ- علامات لا واعية

٣- الممثل والقصة المتخيلة

يعتبر وضع الممثل مبهَما ؛ فهو من ناحية جزء من القصة المتخيلة (لأنه عنصر من عناصرها)، ومن ناحية أخرى خارج تلك القصة لأنه يلقيها - فإذا اعتبرناه جزءا منها فإن ذلك يعنى بلا شك أنه "علامة" داخلها ، بالمعنى الواسع للعلامة، أو لنقل إنه" يقوم مقام " شئ ما فيها، أو إنه أيقونة وفقا لبيرس، أو قرين وفقا لأمبرتو ايكو ، وهو هكذا يجسد فى الأساس عنصرا بشريا (حيا ، متحركا ، كتوما) لكنه يستطيع أيضا أن يجسد فى بعض الأحيان تجريدا ما أو حيوانا ما (الموت ، الهاجس(٣)، أدوات).

وبعبارة أخرى فإن الممثل يعمل داخل قصة متخيلة لم يقم بتأليفها ، وهى قصة لخطابها لافظ مزدوج (المؤلف والمخرج) حيث يبدو هذا الممثل داخلها مثل الـ " كلمة " أو وحدة المعنى . ويمكننا ببعض التجاوز أن نقول إن خطاب القصة المتخيلة يتضمن بنية مساحية : القصة الخرافية ، النص (٤) ، بنية عميقة ونموذج فاعلى .

فى هذا السياق ، يعتبر الممثل دوما " ماريونيت"للألفاظ فى القصة المتخيلة، ومن هذا المنطلق فإن عمل المخرج يكون هو المسئول عن تحريك هذا الماريونيت وإنطاقه بوصفه عنصرا فى القصة المتخيلة . تنطلق جميع نظريات الفوق - ماريونت - Sur Marionnette من تلك النقطة .

على العكس من ذلك وفى الوقت ذاته ، ينبغى أن نرى فى الممثل لافظا لخطابه الخاص الذى هو خطاب ذو مكونات لغوية وصوتية وإيمائية ، إنه خطاب مسجل على جسده الخاص وداخله، لذلك فالممثل أيضا منتج لهذا الخطاب وليس لافظا له فقط.

من هنا ، نجد تواجها بين الدور المتخيل للممثل ودوره الذى يؤديه ، والذى لا يتطابق بالكامل مع التناقض بين التحكم فى الممثل واستقلالية خطابه (٥)؛ ويتوازى هذا التواجه وهذا التناقض لكنهما لا يلتقيان ، فالمخرج يحاول أيضا أن يأخذ فى اعتباره الأداء الفيزيقى للممثل وعمل جسده ، وأن يتحكم فيهما .

٣-١ تناقضات

من الممكن – إذن – القول بأن دورى الممثل متناقضان فكيف يكون فى آن واحد جزءا من خطاب شخص آخر ومنتجا لخطابه الخاص ؟ إن هذه المفارقة الحقيقية التى تعطى معنى لـ " مفارقة " ديدرو القديمة هى مصدر الموقف العصابى للممثل ؛ فهو من ناحية مسئول عن خطاب مشهدى ينتجه ، ومن ناحية أخرى سجين تجسيد عبأه له شخص آخر.(٦). من هنا فالمفارقة المكونة مكونة لعمل الممثل لأنها تقلقه وتخيفه ، لكنها أيضا تدفعه إلى الأمام .

٣-١-١ الـ بونراكو *Bunraku*

يعرف المسرح اليابانى شكلا فنيا يجسد هذه المفارقة كأوضح ما يكون . فى الـ"بونراكو " ، وهو مسرح ماريونيت (٧) ، تحتفظ عروسة الماريونيت – التى يتم التحكم فيها – بموقعها فى القصة المتخيلة داخل الفضاء المشهدى ، بينما يلقى الراوى/ المغنى فى مساحة جانبية جميع مشاعر الممثلين مستخدما وجهه وصوته بمصاحبة عازفين موسيقيين . ومن الملفت أن هذا التوزيع للأدوار – على وضوحه – ليس جذريا ، ولا يمكنه أن يكون كذلك وإلا وضع المسرح فى خطر . فالماريونيت " يُظهرون مشاعر معينة" (٨) خلال إيماءاتهم (شفرات) وسلوكهم الشعورى ولعبة الإضاءة ، بينما يكلَّف الراوى جزئيا بأمر القصة المتخيلة على المستوى السردى (يحكيها) . لكن قسمه الأدوار هذه توضح "التبادل " السيميائى الذى يُعتَبر الممثل موقعا له على مستوى التكوين ، كما توضح المفارقة التى تتم داخل عمله الخاص .

٣-١-٢ بريشت

نجد فكر بريشت دوما ، وفى كل موضع ، ذلك أنه فكر مؤسِس لكل تأمل سيميائى حول المسرح ، فالمفارقة التى تحدثنا عنها لاتمردون علاقة بالتغريب البريشتى . لكن بينما يجبر المسرح الغربى الكلاسيكى نفسه على تذويب المفارقة وعلى تقديم العرض كأداة طيعة ناعمة بمساعدة جميع مصادر المسرح وإمكانياته ، كما لو كان هذا العرض

صورة مشبعة تعطى للمتفرجين " واقعا أكثر واقعية من الواقع نفسه "، يقدم بريشت تفجرا للعلامات المنتجَة و" مسافة " بين ما هو معروض من القصة المتخيلة والمعاش - المشعور به من خلال جسد الممثل، وتؤكد تلك المسافة على كسر الإيهام. كما تؤكد على العنصر الراديكالى الذى يميز ما هو غريب كصفة عنه كموصوف . إن تلك المسافة فى المبتدأ لا يمكنها أن تنشأ إلا إذا كانت العناصر التى تنبنى داخلها عناصر حية سواء كانت القصة (المسرودة) التى تسرى فى اتجاهها أو كان الخطاب الذى ينتجه الممثل فى اتجاه آخر ؛ وربما نقترب هكذا من سبب مصاعب مرحلة ما بعد بريشت التى طغى عليها النص المسرحى المقدس(٩) الذى يجمد ويختزل الممثلين إلى دور الخدم والأدوات.

٣-٢ *كلمة في خطاب الآخر*

٣-٢-١ *الممثل / وحدة معني*

داخل تلك " الجُمل " التى تتكون منها القصة الخرافية (مجموعة جُمل) وداخل النموذج الفاعلى (جُملة واحدة) ، يلعب الممثل دور وحدة معنى (كلمة) بمحدداتها من المفردات وبوظيفتها التركيبية . ومما يبدو منتميا إلى النسق الفكرى بشكل فريد ، القدرة الفكرية على صياغة ماهو معروف مسبقا لكن بشكل دقيق ، حيث يجسد الممثل فى كل مسارح العالم ، أو على الأقل فى المسرح الغربى خلال هذين القرنين الماضيين أو الثلاثة ، قوى أو أشكال أسطورية أكثر من تجسيده كائنات - فى - العالم أو أفراد ؛ فالممثل الأندونيسى مثلا الذى يجسد رافانا ملك سيلان وجنى الشر، لا يؤدى دور كائن فى العالم ، بل إله هو بمثابة قوة ما تتسم بهذا أو ذاك و تتحكم فى هذا المسار أو ذاك .

٣١٧٢-٢-٢ *الممثل الفاعل*

يلعب الممثل الذى يقوم بدور رافانا ، شخصية فاعلية فى البداية ، ألا وهى "المعارض " أو الخصم الأبدى الذى يفسد حب راما وسيتا . وفى سياق فاعليته، يظهر الممثل نفسه بوصفه " فاعلا " نشطا خيرا - أو شريرا مثل ريتشارد الثالث فاعل الشر؛

حيث يمكنه أن يكون بطل سعيه وهو ما أوضحه جيرار فيليب بروعة فى أدائه حركات السعى والانتصار (" السيد " و " أمير هومبورج ")؛ ويمكنه أن يكون معارضا أى، ذلك الدور المسرحى الغريب ، لمخلوق صراعى مثل مفيستوفوليس فى " فاوست " لجوته. ومن تقنيات الممثل المفتاحية إظهار الدور الفاعلى الرئيسى أو الأدوار الفاعلية المتعاقبة (١٠) حيث ينبغى أن تظهر " الاستمرارية السفلى " أو العلامة أو نسق العلامات ، بطريقة شبه دائمة تمكن الممارس المسرحى ، سواء كان ممثلا أم مخرجا، من التأكيد على علامات ما جلية ، مثل الأدوات / الأكسسوارات أو الكلمة المؤداة . وفيما بقى ، من الممكن أن تكون تلك الوظائفية متناقضة ، ومن الممكن أن تتطابق العلامات الجلية مع علامات أخرى تضع الدور الفاعلى موضع تساؤل ، لأنه فعليا موضع تساؤل .

وتقول العلامات ما تعنيه على الأرضية الفاعلية أو على غيرها ؛ فإذا كانت علامات العرض مثلا تُظهر الملك لير قليل الثقة فى دوره الفاعلى فإن ذلك معناه ، فى ذلك العرض ، أن دوره مصمَم على أن يكون إشكاليا . إن الوظائفية الفاعلية للممثل هى واحدة من مواقع الممارسة المسرحية حيث تتطابق البنية العميقة للنص مع البنية العميقة للعرض أو على الأقل ينبغى أن يتطابقا .

ويعنى الخضوع لهذه العلاقات الأساسية المرتبطة بالضرورة بالقصة المتخيلة ، أن يعرض الممارس المسرحى نفسه لأتمتة العلامات ، بل أيضا ردها إلى التفسير السيكولوجى .

٣.٢.٣ *حضور / غياب الممثل*

نتطرق هنا إلى المشكلة التى تطارد المسرح الغربى ، ألا وهى العلاقة بين الممثل والشخصية التى يؤديها ، وهى علاقة غنية بالأوهام والتشويش من كل نوع ؛ فمفهوم الشخصية المسرحية مفهوم شديد التعقيد (١١) ، وقد أوضحنا فيما سبق كيف يمكننا أن نرى فى هذه الشخصية مجموعة مشهدية ذات دلالة وتركيبية لغوية خاصين

بها ، فالشخصية من ناحية تشكل جزءاً من نسق فاعلى ما ، بما أنها فاعل يتميز بعدد من السمات المميزة ، ومن ناحية أخرى هى فعل غير مكتمل أو عملية إلحاق فى طريقها إلى الحدوث (١٢) ، وهى كذلك مجموعة أو لنقل " نصا" داخل النص المسرحى (١٣) بسماته المتفردة .

يأخذ عمل الممثل فى اعتباره تلك المحددات المركبة للشخصية التى يؤديها ، ويضعها فى علاقتها مع محدداته الخاصة . من هنا فالشخصية التى يلعبها الممثل يكون لها :

١- سمات رئيسية مميزة : لأنها فاعل لعملية ما ولأنها تمثيلية .

٢- سلسلة كاملة من المحددات التى يتم ردها بدرجة أو بأخرى إلى المستوى الفردى وفقاً للأشكال المسرحية .ويشكل الممثل وفقاً لتلك السلسلة من السمات الشخصية الدرامية المتخيلة وبمساعدة سماته الفردية الخاصة، مجموعة من وحدات المعنى لتتكون فى النهاية الشخصية الدرامية كما يراها المتفرج.

إن الشخصية " النصية " (المتخيلة) - التى سنتطرق إليها مرة أخرى-هى بناء خيالى محض ، أما الشخصية " المشهدية " فهى إبداع الممثل .

٣ . ٢ . ٤ *الممثل المؤدي*

علينا أن نُذكّر هنا بأننا نستخدم مصطلح " ممثل " وليس " مؤدٍ " ، محاولين الخضوع للتمييز الشهير الذى أرساه جوفى ، لمحاولة تفادى الخلط بين الممثل الذى هو الممارس المشهدى ، والمؤدى الذى هو فاعل لعملية ما وفقاً للمعنى السيميائى للمصطلح .

وبوصفه مؤدياً بهذا المعنى ، يصبح على الممثل مهمة " فعل " هذا الشئ أو ذاك ، فهو الفاعل لفعل " أساسى " فى علاقة واضحة بعدد ما من السمات المميزة التى تحدد هذا الفعل. وحتى يسلك الممثل سلوك الأب (مثل إعطاء النصائح أو الأوامر) ، عليه أن

يكون " أباً " أو " شخصية أبوية) ، فليست هناك عملية (تركيبية) بلا دلالة تكيفها، ومهمة الممثل هى الأخذ فى الاعتبار بالعملية الأساسية للشخصية .

هكذا أيضاً ، الوظيفة / الخدمة لشخصية الخادم حتى وإن كان سينتهى بها الأمر إلى تحويلها إلى وظيفة أخرى، فعندما لعب موريس جاريل دور دوبوا فى " الوصيفة المزعومة" (ماريفو ، جاك لاسال) أوضح سلسلة من المسارات التى لاترتبط بالضرورة - أو لاترتبط بالمرة - بوظيفة الخدمة ؛ فقد كان ينصح ويأمر ويستشير الآخرين وينظم الأمور ، إلا أن مساره الأساسى(يخدم) لم يكن أبداً غائبا أو منسيا ، فهو حاضر فى علامات إيحائية تندرج فى المسارات الأخرى وفقاً لها بما أنها أساسية. ويبدو هذا المسار وكأنه نسق من الدلالة يجعل جميع العلامات التفصيلية فى التأويل العام مقروءة . ويحدث أحياناً أن يلعب المؤلف منذ البداية بهذا الوضع للممثل ، مثلما فعل هوجو مع شخصية رى بلا الذى كان ممثلاً - خادماً، وعندما يصبح ممثلاً - وزيراً يظل خادماً أيضاً ، ومن هنا تنتج صعوبة قصوى فى عمل الممثل الذى يتعين عليه ألا يجعلنا ننسى للحظة واحدة مساره الأساسى الممثل - الخادم -الخدمة، حتى وإن كانت الملكة نفسها تغازل رى بلا .

هكذا يأخذ الممثل على عاتقه تحقيق " شخصية " متميزة بسمات ما تحددها له الكلمة ، كأن يضحك أحداً ، أو يعطى نصائح ، أو يتعارك أو يدافع عن الأرملة واليتيم ، أو يكتب شعراً أو يمثل الجنون أو الأبوة أو يحكم شعبا .

ويقتضى إدراك المتفرج لهذا المسار المميز أن يكون معداً لـ " الشفرة " التى رآها من قبل فى المسرح أو فى الحياة ، خلال الآباء النبلاء أو الناصحين أو الخدم... ويصل الممثل بين المحاكاة فى المسرح والمحاكاة فى الحياة ، بين تجسيد شخصية أب على خشبة المسرح أو خارجها ، فالخادم يستطيع أن يقلد خادماً آخراً من الربرتواد المسرحى أو يمكنه إعادة إنتاج الإيماءة المميزة لمتر دوتيل إحدى المطاعم الكبرى أو لنادل مقهى صغير فى الحى (١٤) . ويستخدم الممثل نماذج روائية (أى بنى خيالية) ؛ فنرى إلى أيه درجة تعتمد الوظيفة التمثيلية على كل السياق الثقافى للممثل والمتفرج(١٥)

وذلك على عكس الوظيفة الفاعلية التى تجسد صراعات القوة والرغبة وتعتمد على السلوك الأساسى فقط (النفور ، السيطرة ، الرغبة ، الصداقة) . ولكى يظهر الممثل شخصية الخادم على خشبة المسرح ، يلجأ إلى كل مايعرفه ، لكنه يلجأ أيضاً لكل ما يعرف أن المتفرج يعرفه ، أى أنه يجسد " عالمه المرجعى الخاص " (١٦) وعالم المتفرج المرجعى الخاص أيضاً ، دون استثناء امكانية وجود توتر ما بين الاثنين مما يؤدى بالممثل إلى انتاج علامات لا يعتبرها المتفرج جزءاً من فكرته عن الـ " بطل " أو عن ال "قس"، وهى علامات تدهش المتفرج وتجبره على مراجعة تصوره المسبق وتغيير شفرة قراءته .

٣ . ٢ . ٥ الممثل باعتباره دوراً مشفراً

يعتمد العمل التمثيلى – إذن – بالضرورة على شفرة قراءة، بل بشكل أدق، على شفرة " شخوص مسرحية " فى عديد من الأشكال المسرحية ؛ إنها شفرة تحتوى شخوصاً لهم مسار محدد ، مثل سكابان فى الكوميديا الكلاسيكية وآرلو كان فى الكوميديا دى لارتى والخونة و الأنذال فى الميلودراما . إن الأدوار المشفَّرة تحتل خشبة المسرح الشرقى والشرقى الأقصى بشكل خاص .

إنها إذن شخوص مفروضة على الممثل بسماتها وأفعالها التى لاتتغير ، بينما علاماتها الفيزيقية (الملبس ، الماكياج ، القناع) يمكنها أن تكون حرة بدرجة أو بأخرى وفقا لمدى اعتماد الشكل المسرحى على شفرة ما صارمة.

بل إن محددات الدور المشفَّر هى نفسها خاضعة لتحولات ما ، فأرلكان فى الكوميديا دى لارتى يخضع لتعديلات أثناء تطور تاريخ الجنس المسرحى نفسه، وإن ظهوره الراهن لايحيل إلى جنس الكوميديا دى لارتى بقدر ما يحيل إلى أشكال أخرى حديثة ، وإلى تراث غير سابق للقرن التاسع عشر .

وعلى العكس من ذلك ، يستطيع المؤلف الدرامى والإخراج أن " ينزعا شفرة " الدور المشفَّر ؛ وهو ما فعله كورنى مثلا عند كتابته دور رودريج على أنه مصارع ثيران تحول بطلاً (١٧) ، أو ما فعله موليير عندما أضفى مستوى فردياً على شخصية الخادم فى

الكوميديا اللاتينية خلال الكتابة والحبكة الدرامية ، وكذلك فعل جولدونى عندما جذب الشخصية المشفَّرة من الكوميديا الايطالية نحو الفردية المرتبطة بالكوميديا - الدراما .

وتقتضى هذه المسألة أن يمهد المؤلف سكة الممثل بحيث تتم قراءة العلاقات بين المؤلف والمخرج والممثل بوضوح ، فالثلاثة يستخدمون شفرة موجودة مسبقاً كى يؤكدوها أو يحرِّفوها . وإذا كنا نستطيع أن نطلق كلمة " شفرة " على نسق العلامات المسبقة التى تتيح القراءة المسبقة للعروض ، فإن جميع العروض تنحو إلى الانفتاح على شفرة جديدة ، وجميع العروض هى بمثابة تأسيس لشفرة ما ، وكل تمثيل أو أداء هو مفتتح لشفرة جديدة فى الأداء . ويعد المسرح التليفزيونى (أو المتلَفز) مناسبة مُثلى لإبداع أدوار جديدة مشفرة ، مثل البرجوازية ربة الأسرة أو المغرى المحبَط ...الخ.

٣ . ٣ . سمات مميزة

يتسم الممثل و/ أو الدور المشفر (١٨) ليس بمسار ما فحسب وإنما بعدد ما من السمات المميزة التى يتعين على الممثل استخراجها وتكرارها ، ربما من أجل مساءلتها. ويعتبر رصد السمات المميزة شيئاً سابقاً على كل عمل فى أى من وحدات العرض(الممثل ، ومن ثَم الشخصية) .

٣ . ٣ . ١

ليس من الملائم أن نضع السمات المميزة للممثل فى مواجهة تلك المميزة للشخصية الدرامية ، حيث يمكننا القول بأن الممثل يحمل سلسلة محدودة من السمات المميزة المرتبطة فقط بمساره الممكن ، مثل السمة السنية المميزة (شاب ، شيخ) التى لاتُعتَبر بالضرورة جزءاً من البناء الممثل / الخادم ، بينما من الضرورى أن تكون هذه السمة تحديدا جزءاً من البناء الممثل/الأب أو الممثل/ المربى أو الناصح . وعلى العكس من ذلك، تحمل الشخصية الدرامية سلسلة كاملة من السمات الفردية التى لاتتعلق مباشرة بالمسار التمثيلى . إن التمييز الصريح بين هذه السمات وتلك على المستوى النظرى؛

تنمحى فى العرض المسرحى الحديث ، فالسمات المميزة التى ينتجها الممثل لاتتطابق بالضرورة مع الإسقاط الدلالى للشخصية الدرامية النصية ، أى أن الممثل - الأب بالإمكان أن يؤديه ممثل دون سن الأبوة .

٣ . ٣ . ٢ *سمات اختلافية*

إن السمة المميزة هى فى الأساس سمة اختلافية ، أى أن الشاب يوضع فى مواجهة الشيخ ، والأب فى مواجهة الابن ، والعامل فى مواجهة رئيسه ، ومن إحدى مهام الإخراج المسرحى الرصد النصى للتقابلات الدالة . وقد أوضحنا فيما سبق (١٩) كيف أن جملة شخوص " عدو البشر " لموليير كانت تمتلك السمات المميزة ذاتها :

- الشباب
- غياب الأسرة - الأسلاف والأخلاف - العزوبية
- الانتماء إلى طبقة النبلاء
- نفس : حب (سليمان / ألسيست)

جسّد إخراج فيتاز بشكل رائع تجانس جملة الشخوص خلال العلامات المشهدية - الملابس ، الكلمة ، الإيماءة - مما أثار حساسية بوحدة هذه المجموعة . وعلى الجانب الآخر ، نستطيع أن نميز مجموعة متفرعة عن السابقة متكونة من الشخوص المتمردين فعليا على البلاط الملكى ؛ ويتحدد الممثل المنتمى لهؤلاء وفقاً لإفراطه فى الإيماءة والاهتمام بالمكان، ووفقاً لاختلافه - هكذا - عن أولئك غير الواثقين من حركة أجسادهم والذين لايذهبون إلى البلاط الملكى ، مثل اليانت المثقلة بالقبعات التى وضعوها لها على ذراعيها ، والسيست المثقل بجسده العنيف . إن الرصد النصى للسمات المميزة هى مهمة لاغنى عنها قبل تحويل أى نص إلى عرض ، وكذلك اختيار السمات التى سيرسم المخرج والممثلون حولها التقابلات الدالة ، مما يتحكم بشكل قاطع فى تحديد " معنى " للنص . وفى عرض " فيدرا " لفيتاز ، فضل المخرج التقابل

شباب/ سن النضوج ، بينما فضل ارمون فى إخراجه للعمل نفسه علاقة القوة والتواجه حر / مقيد . وأكد ستريلرفى إخراجه لـ " الملك لير " على المسرحانية التهريجية للمجنون ، بينما أكد كوسينتسيف على مظهره الشعبى، وسِمَته المشابهة لعبيط القرية الروسية ، وذلك فى مواجهة الارستقراطية القاسية للفتيات الأكبر. إن العمل المشترك للمخرج والممثل يجعل من الشخصية الدرامية جملة يتم أداؤها فى مواجهة ، وفى ارتباط هيكلى ، مع المجموعات الأخرى (ممثلين ، شخوص درامية).

٤ . بناء الشخصية الدرامية

إن الشخصية الدرامية بمثابة وحدة (جريماس) يتم تحويل سماتها المميزة إلى مستوى الإنسان الفرد، ونستطيع اعتبار هذه الوحدة مجموعة مشهدية تشبه الوحدة الكلامية، وتشبه وحدة المعنى، أى أنها يمكن أن تكون " كلمة " ذات دلالة وذات تركيب لغوى . إن الشخصية الدرامية إذن هى مجموعة ووحدة فى آن واحد ؛ مما يتعارض مع المفهوم المعتاد الذى يوليه التراث الغربى لكلمة " الشخصية الدرامية "؛ بل إن تلك الشخصية من هذا المنظور تعتبر بمثابة فرد أو كائن ، وربما "كائن حى "...

ولايمكن إنكار السمة الفردية للشخصية الدرامية من حيث إنها تمتلك هوية وأنها تتميز باسم لها أو على الأقل باسم لمهنة تمتهنها ، مثل " الخباز " أو " الجزار "، فاسم المهنة المسبوق بأداة التعريف يحيل إلى هوية محددة فى مجموعة الشخصية . وحتى فى الحالات التى تظل الشخصية فيها نكرة ، فإنه يتم تعريفها بأنها نكرة فى عالم تُعتبر القاعدة فيه هى التعريف بالتسمية ، ومن هنا فالاسم المجهول للشخصية معروف لكن بطريقة خاصة .

والفردية التى تتسم بها الشخصية الدرامية هى فردية وهمية من حيث إن الفرد الوحيد الملموس على خشبة المسرح هو الممثل ، وهكذا فعلينا أن نعتبر الشخصية الدرامية بمثابة مجموعة من المقترحات المشهدية ، أو بعبارة أخرى ، بمثابة سمات مميزة(٢٠) تصورية ، فيمكننا أن نعرِّف الشخصية الدرامية بوصفها " عالماً ممكناً " يتم تحقيقه وتحديده بفعل الممثل ، أى أن عمل هذا الأخير يتلخص فى تحويل عالم ممكن

إلى عالم ملموس .

٤ . ١ الممثل وشخصيته الدرامية

هناك مسألة قد تكون وهمية ، ألا وهى ما علاقة المحاكاة الممكنة بين فرد وآخر ربما يكون متخيلاً ؟ ربما يعتبر المتفرج تلك العلاقة وهمية لأنها مرتبطة فقط بالحضور الجسدى للفرد – الممثل ، بينما بالنسبة للممثل تُعتَبر تلك العلاقة الوجه الآخر لمهمته المسرحية . وفيما بقى فإن عمل الممثل فى الوقت الراهن يقل ارتباطه شيئاً فشيئاً بذلك البناء الذى نطلق عليه تقليدياً " الشخصية الدرامية "، أى تلك المجموعة من السمات الفردية المنتمية بشكل أو بآخر إلى كائن فى العالم.

٤ . ٢ بِنَى

من الخطأ أن نعتقد أن الشخصية فى المسرح تمنح نفسها للممثل فى شكل معطيات سهلة ، فهى بناء ثلاثى :

١- الشخصية الدرامية بين صفحات الكتاب هى مجموعة من وحدات المعنى المرتبطة ببناء نصى يقدم المؤلف عناصره ثم يصنعها القارئ عند قراءته لها ؛ والممثل بوصفه قارئاً يبنى شخصيته الدرامية خيالياً بمساعدة المعطيات النصية، وفى هذه المرحلة يعتبر قارئاً مثله مثل غيره من القراء الآخرين .

٢- الشخصية الدرامية هى أيضاً ثمرة البناء النصى وقراءته ، والبنى المشهدية السابقة ، فهل يستطيع الممثل أن يتخيل شخصية رودريج أو هاملت أو فيدرا أو أوديب دون الرجوع إلى عروض الماضى ؟

٣- إن " الشخصية " الوحيدة الموجودة ماديا هى البناء المشهدى الفعلى الذى يصنعه الممثل الذى يصبح بدوره مؤلفا له وأداة له .

٤ . ٣ التحويل إلى السمة الفردية

وفقاً للنصوص ولأسلوب الفترة الزمنية للاخراج ، يمكن دفع عملية التحويل إلى السمة الفردية إلى الأمام أكثر فأكثر . ففى عصر موليير كان ألسيست " الرجل ذو الشريط الأخضر"، وفى عصر بومارشيه أصبح التحويل إلى السمة الفردية مثل القانون بالنسبة للشخصية الدرامية (٢١). أما الآن فالمسرح المعاصر يقلب هذا الاتجاه.

إن ما لايمكن إنكاره هو فردية الشخصية الدرامية المرتبطة بالشخصية الفيزيقية للممثل ، فهذا الأخير يمكنه أن يظهر الفرد بتعديل مظهر جسده الخاص، أى ببناء علامات مصطنعة لفردية أخرى، أو باستخدام سماته الجسدية الخاصة، ويعد فرونسوا كلافييه فى " ريفيزو " (جوجول - فيتاز) نموذجاً للسلوك الأول ، بينما أداء بارو لشخصية سكابان أو لأبطال كلوديل كان يحولهم أفرادا بمساعدة سماته الفيزيقية والنفسية الخاصة .

وبطريقة ما (تشبه رجع الصدى) يستطيع الممثل أن يظهر نفسه محل الشخصية الدرامية سواء بتغطية السمات المحددة فى النص أو بنفيها ، مما يبدو كوسيلة غير متوقعة لطرح سؤال الشخصية الدرامية ، فتلك الأخيرة تصبح فى الخلفية بينما ما يُعرض هو " أنا " الممثل المبهمة ، فهل ما يُعرض هو الأنا البطولى للفنان أم هيستيريا الوحش المقدس ؟

٤ . ٤ الأنا

يحلم متفرج المسرح الغربى بأن يكون الممثل مسكونا بأنا شخصيته الدرامية ، تلك المخلوقة الأكثر واقعية من الكائنات الواقعية ، وأحياناً ، عندما لايكون الممثل حذرا ومتيقظا ، يتخيل نفسه مسكوناً بآخر ، أو بحضور استيهامى لمخلوق من الورق . ويتصور المتفرج المسرحى أن ثمة سلسلة تصل ما بين الـ " أنا " الخيالية للشخصية المتخيلة و " أنا " المتفرج مروراً بـــ " أنا " الممثل . ويكمن الوهم فى هذه الحالة فى الاعتقاد بأن الشخصية الدرامية هى فاعل ملموس أو روح فردية يتوحد معها الممثل توحداً يمهد لتوحد المتفرج معها فيما بعد . وعلى عكس المتصَور ، فإن حذر ستانيسلافسكى كان يحرس الممثل من ذلك النوع من الارتباط المزيف ، أما بريشت

فندد بهذا الوهم خلال تحليلات قاطعة ، لا داعى هنا لتكرارها . (٢٢)

٤ . ٥ المحاكاة

يعتبر عمل الممثل فى مواجهة المجموع النصى الذى عليه أن يأخذه فى اعتباره ، عملاً فى غاية التعقيد ، ومتنوعاً وفقاً لطبيعة هذا المجموع . ولنذكّر بأنه ينبغى :

أ- بناء جملة من السمات المميزة تنتمى لتلك الموجودة فى المجموع النصى ، أخذاً فى الاعتبار بكل التحويرات الممكنة والتعريفات والتواجهات التى يراها الممثل أو المخرج ضرورية (الانتقال مثلاً من ت إلى ت١) .

ب- الالتزام بالخطاب الذى يحدده النص وفقاً لاسم الشخصية الدرامية الموصلة له .

ج- إظهار الأفعال التى تعتبر الشخصية الدرامية فاعلة لها وفقاً للنص .

وبعبارة أخرى ، يتعين على الممثل :

١- الالتزام بالإرشادات المنصوص عليها فى الإرشادات النصية .

٢- الالتزام بأمر خاص، ألا وهو الحفاظ على الخطاب الذى يعطيه النص للشخوص(٢٣).

٤ . ٦ نماذج

ليس مجالنا هنا إظهار ممارسات الممثل المختلفة تفصيلياً ، ولاإظهار الأساليب المختلفة للوفاء إلى النموذج الذى يشكله ت + ت١ . وفى الواقع فإن جميع السمات المميزة التى توجد داخل النص يمكننا أن نعتبرها بمثابة نوع من النموذج الأساسى الذى يتعين على الممثل الالتزام به فى حدود ممارسته التمثيلية الخاصة . ولكن ما معنى أن يلتزم الممثل بنموذج ما ، إن لم يكن يعنى البحث داخل عالم تجربته الخاصة عن السمات المميزة التى يستطيع إعادة إنتاجها مرتبطة بالنموذج المقترح .

٤ . ٦ . ١

منذ اللحظة التى يبحث الممثل فيها عن دال فيزيقى ذى سمات مميزة لجملة الشخصية الدرامية النصية ، يصبح مجبراً على البحث داخل عالم تجربته الخاصة عن العناصر التى ستسمح له بأن ينبنى بوصفه " عنصراً من عالم خيالى " . ويمكن للممثل أن يستعير هذه العناصر إما من واقع تجربته الملموسة أو من عالم معارفه وتجربته الثقافية ، أو من العالم الخاص لتجربته المسرحية .ومن هنا فإن الممثل المكلف مثلاً بأداء دور فلاديمير أو استراجون فى " فى انتظار جودو " ، يستطيع أن يذهب ليرى حال المشردين فى شارع موفتار ، أو يبحث فى عالم قراءته عن مهمش ما يفضله ، مثل ڤيتالى الصعلوك فى " بلا عائلة " لهكتور مالو ، أو مثل چون فالچون فى " البؤساء "، أو مثل صور القرن التاسع عشر ، كما يمكنه أن يبنى ظلاً لمهرج أو - كما يقول ستانسلافسكى - يبحث فى تجربته النفسية السابقة عن الخوف من التشرد؛ وهو مافعله الممثلون عام ١٩٨٠ عند تجسيدهم صور مسبقة من تجربتهم .

٤ . ٦ . ٢ *الإختيار*

يرجع إلى الممثل اختيار العناصر الأساسية (حيث لايمكنه أن يجسدهم جميعاً) مع إمكان تعديل السمات المميزة إما لأنها لايتم إدراكها مباشرة - بفعل تغير الشفرة - أو لأنها لم تعد تعنى ما نريد توصيله عبرها . وينبغى على الممثل أن يأخذفى الاعتبار "علاقة جملته المشهدية - الشخصية الدرامية بالجملة المشهدية الأخرى " مع جملة علامات العرض المسرحى .

ولنذكر بأن كل شخصية درامية داخل العرض المسرحى تجسد مجموعة فرعية ، ويستطيع العمل الشامل للممارس المسرحى (المخرج والممثل) أن يؤدى إلى تعديل أو إلغاء سمة ما مميزة - على الرغم من تحديدها بوضوح - من التقسيم النصى ، فيمكن لسمة مميزة ورئيسية مثل السن أو الجنس(٢٤) أن تتغير وفقاً لذلك .

٤ . ٦ . ٣ *ماذا نختار ؟*

فى مواجهة جملة الشخصية الدرامية ، تصبح المهمة الأولى للممثل التى عليه بناؤها خيالياً (النص / الشخصية الدرامية وقراءته لها) هى اختيار السمة التى ينبغى إظهارها ، وتلك التى لاينبغى إظهارها ، أى تلك التى سيظهرها مباشرة ، وتلك التى سيظهرها خلال المجاز أو الاستعارة . ففى " عدو البشر " (موليير - فيتاز) أظهر المشهد بين أرسينوى وسيليمان بوضوح ، وخلال اختيار ممثلة شابة جداً وجميلة لأداء دور أرسنوى (ندا سترانسار) أن البريق الجسدى والجمال الخارجى ليسا هما ما يحدد الهزيمة والانتصار ، بل ما يحدده هو العلاقة بالعالم وبالشهوانية ، بل وبالسياسة. وعندما يجسد فيتاز ذلك المخرج المعتاد على هذا النمط من التحويل مسرحية " Les Burgraves " لهوجو ، فإن ماأداه ممثله بيير ڤيدال لم يكن هو المعنى الأقصى للشيخوخة وإنما كان لاشهوانية الفقر والهجر .



٤ . ٧ جسد الممثل

فى مجال المسرح لايمكن اعتبار السمات المميزة للشخصية مثل قطع الشطرنج التي نحركها لتكوين صورة أو وضع ما ، فالممثل هو جملة من السمات المتكونة مسبقاً والتى هى فى علاقة دائمة مع الشخصية / النصية خلال جملة الشخصية المشهدية ألا وهى الممثل بجسده . إننا هنا بإزاء علاقة غاية فى الأهمية ، وفى إثارة اللذة الابداعية للممثل وللمخرج، وللمتفرج كما سنرى فيما بعد .

٤ . ٧ . ١

يتسم العمل الخاص للمخرج والممثل باختيار العلامات التى ينتجها هذا الأخير سواء بالتشابه أو بالاختلاف . وهناك عبارة مدهشة لبريشت تؤكد هذا الكلام حيث يصف حركة الممثلة التى تلعب دور الخرساء فى " الأم شجاعة " وهى تسرع للصعود فوق سطح البيت كى تدق الطبلة وتنقذ القرية النائمة : " تظهر الممثلة الإسراع الذى تتسم به المرأة التى ستحرر القرية ، إلا أنها تظهر أيضاً كيف أنها تقوم بأمر عملى للغاية . وهناك ممثلات كثيرات يخفين إيماءة رفع التنورة الطويلة عن الجمهور فى أسفل، بالقرب من السلم ، وهن بذلك يغفلن أن هذه التنورة ربما تمنع الممثلة عن الصعود ، وأيضاً الخرساء نفسها (٢٥). " ويستطيع الممثل أن يختار إما أن يظهر تلك الفجوة الموجودة بين جسده الخاص وجسد الشخصية الدرامية – ذلك الوجود المزدوج – وإما أن يخفيها .

٤ . ٧ . ٢ جسد الممثل : الذات والآخر

يستطيع الممثل أن يختار بين نمطين من بناء شخصيته الدرامية ؛ إذ أنه يمكنه بناءها اصطناعياً باصطناع " آخر " وفقاً لنموذج سوف يكونه ومرجعيات سوف يختارها– أى أن يصنع مانطلق عليه فى الوسط المسرحي " تركيبة " – وذلك ماحياً سماته الفردية الخاصة نسبياً . كما يمكنه تقبُّل – كما رأينا قبلاً – أن يفرض جملة علامات جسده الخاص على الشخصية الدرامية ويبدع داخل العلاقة بين هذا الجسد والخطاب النصى؛ ومثال ذلك أننا شاهدنا عدة ممثلين يقومون بدور " طرطوف " دون أن يكونوا " ضخاما" أو " سمانا " ودون أن تكون لهم " أذن حمراء " ولا " بشرة متوردة " وذلك فى عروض

لجوفى وحتى بلانشون، مروراً بالشاب جداً والجميل جداً ريشار فونتانا !

إن التمثيل هو إذن نوع من الجدل ؛ أى حوار بين الجسد الواقعى والجسد المتخيل الذى يرتسم بمساعدة هذا الأول . وفى حالة أخرى ، أو فى طريقة التمثيل غير الاصطناعية، فإن الممثل يلعب بعزل علاماته التى ينتجها جسده الخاص فى مواجهة شفافية العلامات المقصودة .

إن هذا الحضور المزدوج للجملة / الشخصية وللسمات الفيزيقية هو الذى يسمح للممثل على خشبة المسرح بأن يكون تلك الشخصية المؤسسة للبلاغة المسرحية والتى هى بمثابة حضور مفهومَى -أو نسقَى- العلامات المتناقضة فى وقت واحد " أنا هى آخر".

٤ . ٨ وسائل الممثل

عندما نحلل عمل الممثل (مما سوف يتضح أكثر عندما نتطرق إلى الخطاب نفسه)، فإننا نكون مجبرين على قبول نمطى الوصف اللذين يقفزان مباشرة إلى الذهن :

١- استخراج التمثيل الصامت وتحليله منفصلاً، مع الإيماءة والصوت والكلمة والملابس والقناع . . .الخ

٢- محاولة بناء ذرات قابلة للتأويل، ومشاهد قصيرة ، بل شديدة القصر يمكن أثناءها دراسة كل ما يفعله الممثل .

ولايمكننا أن نرفض أيا من الطريقتين ، كما لايمكننا أن نستخدم إحداهما معزولة عن الأخرى ، فوسائل تثبيت العرض (فيديو ، صور فوتوغرافية ، وصف مكتوب) تسمح لنا باستخدام الاثنتين مترابطتين لكن داخل دراسات محدودة ودون أن نستطيع أن نخرج من ذلك بنتائج مرضية تماماً . وتحظر الطريقة الأولى استيعاب تآلفات العلامات (رأسية النموذج) ، كما لاتسمح لنا الطريقة الثانية بأخذ الحركة فى الاعتبار .

علينا إذن أن نحاول فى الدراسات السيميائية المفصلة أن نظهر الوسائل (القنوات) بوصفها مترابطة : الصوت والإيماءة ، الصوت والكلمة ، الكلام والإيماءة ، التمثيل الصامت والإيماءة . وسوف نعطى أمثلة لذلك بخصوص الخطاب الذى ينتجه الممثل ؛ لكننا نستطيع أن نقول مبدئياً إن بناء الشخصية الدرامية يتم خلال سلسلة من العلاقات بين الإيماءة - الكلمة - القناع ، فمثلاً ترتبط الإيماءة الجامدة بالقناع الصارم، ويرتبط الوهن فى الكلمة به فى الايماءة (٢٦). ينبغى إذن الأخذ فى الاعتبار بكوكبة العلامات التى تختلف خامة التعبير عنها من علامة إلى أخرى إلا أنها تشكل مجموعات من وحدات معنى مصغرة نستطيع أن نطلق عليها تسمية : وحدات معنى دالة على الكلية . (٢٧)

ويمكن أن تظل تلك المجموعات المصغرة ثابتة ، ويمكن أن ينفصل بعضها عن بعض ويعاد تركيبها بشكل مختلف : وهكذا يجب إضافة مفهوم " التحول " إلى مفهوم وحدة المعنى الدالة عن الكلية ، فنمط أداء العناصر المختلفة فى تمثيل الممثل - مثلها مثل تحولات تلك العناصر - يميز نمطاً تمثيلياً من الآخر ، كأن يتميز الممثل البريشتى بالنقلات المفاجئة فى الأداء والمزج والحذف فى عناصر تمثيله ، بينما يتميز الأداء الكلاسيكى على العكس من البريشتى بالانسياب فى الأداء .

٤ . ٩ *الممثل والعلاقة عبر - الشخصية*

فى النهاية فإن مايمثله الممثل هو أكثر بكثير من مجرد شخصية درامية ، إنه " نمط من العلاقة عبر الشخصية " . لذلك فربما كان من قبيل التبسيط أن ندرس هنا عمل الممثل بمعزل عن بقية سياقه : خطابه ، كلامه وإيماءاته ، حجم أدائه الذى يمكن التعرف عليه أو على الأقل قياسه ، كلام الآخر باعتباره إنصاتاً لكلام الأول وإعادة له .

إنه مجال لم يُكتَشف بعد ، ولايمكننا أن نتطرق إليه إلاجزئياً ، ألا وهو العلاقة عبر- الشخصية داخل عمل الممثل .

٥ - الممثل و التلفظ بالخطاب

ما الممثل ؟ إنه متلفظ بـ " الخطاب " ، ونعنى بتلك الكلمة الأخيرة جملة الرسائل المنظمة التى تكونّ النص سواء كانت لفظية أم لا .

إن اعتبار عمل الممثل مجرد بناء لكائن متخيل هو رؤية سطحية للأمور ، فالمصاعب التى واجهناها تقوم بالتحديد على هذا التسطيح الثقافى فى بناء الشخصية الدرامية .

أ) إذا أخذنا المسألة من ناحية أخرى ، نستطيع أن نقول إن الممثل قبل كل شئ هو منتج لخطاب لأن الشخصية الدرامية ليست إلا مرسلاً متخيلاً لهذا الخطاب. ويتضمن هذا الخطاب اللغوى - وما فوق اللغوى جزءاً لفظياً وآخر غير لفظى - خطاب الجسد. ومن وجهة النظر اللغوية ، يقع عمل الممثل بالضرورة فى جانب " الكلام "وليس "اللغة "؛ فما يمكننا دراسته لديه هو المجال البراجماتى للمعنى .

ب) الممثل هو حارس الكلام المسرحى ، مما يجعله منتمياً إلى هذه المهمة- بفعل ما يقوم به - من حيث إن هذا الكلام لم يعد مصدره المؤلف ولاحتى المخرج، بل "آخر".

جـ) ربما كان علينا أن نتذكر أن كل خطاب مشهدى للممثل له مرسل مزدوج ، أى مرسل مادى وهو " أنا " الممثل ، ومرسل متخيل وهو " أناَ " الشخصية الدرامية . ومع ذلك فهناك مخزون stock واحد من العلامات ، فعندما تظهر/ تخفى الممثلة لوعة الأم شجَاعة خلال تمثيل صامت لا ينسى عند تعرفها على جسد ابنها دون استطاعتها النطق بذلك ، فإن ما يراه المتفرج هو " كلام " الشخصية الدرامية إلا أنه من عمل الممثلة .

ء) إن وضع الخطاب الذى ينتجه الممثل هو بمثابة خطاب جزئى فى الخطاب الشامل الذى ينتجه العرض المسرحى . ونستطيع القول نظريا بأن هذا الخطاب له مرسل مزدوج ، أى المخرج والممثل ، إلا أن له مرسلا واحدا ماديا هو الممثل، وهذا

الأخير هو الذى يهمنا الآن .

هـ) يقع الممثل فى ملتقى الطرق الفيزيقية للقصة المتخيلة والعرض ، فهو الذى يحقق تلك القصة عن طريق العرض ، ومن هنا تنشأ وظيفة رباعية لهذا الخطاب المنتج . فالممثل :

١- يحكى قصة خرافية .

٢- يحدد ظروف التلفظ الخيالية .

٣- يلتزم بخطاب القصة المتخيلة .

٤- يظهر أداء مشهديا .

٥ - ١ الممثل - الراوي

من وظيفة الممثل بوصفه وحدة معنى (عنصرا هيكلياً لقصة خرافية ، فاعلا ، أو مؤديا فاعلا لمسار ما) أن يقول القصة الخرافية ، إلا أن له دورا آخر فى مسار الاتصال، ألا وهو أن يروى الحكاية. فى هذه الحالة ، يتطابق المرسل الأول والثانى(فى الإرسال المزدوج)؛ حيث يصبح الراوى أو منظم العرض مرسلا لخطاب القصة الخرافية وفى الوقت نفسه مرسلا لخطابات الأبطال الآخرين المختلفة، فالممثل تصدر عنه أصوات عدة هى صوت المؤلف وأصوات الممثلين . وتتبنى بعض أشكال الإخراج الحديثة الشكل الشعبى القديم للراوى ، مقدمة ممثل يروى المسرحية عن طريق الانتقال من الحكى إلى تمثيل الحدث والحوار صمتا سواء فعل ذلك وحده مثل الراوى العربى أو مثل الراوى عند داريوفو، "تمثيل صامت ، وتمثيل صامت مضاد" (برنار دور) ، أو فعله متسابقا مع المارسين المسرحيين والممثلين الآخرين .

ويفترض هذا النوع من المسرح - المضاد - الذى يعد شكلا تلقائيا ورفيعا للمسرحانية - علاقة مباشرة من المرسل إلى المتلقى ، وإجابة " مؤقتة " من هذا الأخير. إن الممثل - المؤدى- يعبر من التوحد مع الراوى إلى التوحد الذى يحيله إلى شخوص

الحكاية المختلفين. وتفترض محاكاة الشخوص الدرامية نماذج معينة ترتبط بـ :

أ- الممثلين والأدوار المشفرة ذات السمات المحددة .

ب- نماذج اجتماعية - ثقافية تشكل جزءا من الفضاء المرجعي للمتفرج .

وتتطلب المحاكاة - وهى بالضرورة موجزة - (إشارة إلى الإيماءات المميزة وتغير الصوت مع غياب الملابس التقليدية والقناع والماكياج) تواصلا فوريا مع المتلقى ؛ كما ترتبط الوسائل المستخدمة فى هذا الغرض بشفرات معروفة جيدا للمتفرج . وفى النهاية، يفترض عمل الممثل الراوى معرفة الجمهور الضرورية بالـ " رسالة " ، فالرواة الشرقيون يتوجهون إلى أناس يعرفون حكاياتهم ، أما النجاح الذى لاقاه لورانس روى وهو يروى " قلب بسيط " لفلوبير فيرجع ، من وسط ما يرجع إليه ، إلى أن هذا النص يشكل جزءاً من الخلفية الثقافية للمتفرج الفرنسى الذى تلقى قدرا متوسطا من التعليم. ولا يكمن فن الراوى فى نقله القصة الخرافية التى يحكيها بقدر ما يكمن فى رقى المحاكاة التى يقوم بها دون وسائل المحاكاة المسرحية المعتادة. وبطريقة أكثر عمومية، تسلط أطروحة بريشت الضوء على أهمية الحكى فى عمل الممثل فى أية تظاهرة مسرحية، فهو يؤكد على مسار الاتصال الذى ينطلق من الممثل إلى المتفرج مباشرة . وفى العرض المسرحى المعاصر : نجد عمل آريان منوشكين مع المخرج محمد أولوزوى يعطى للممثل وظيفة الراوى مباشرة ، مثل آرليت بونار فى " أساطير قادمة"(ناظم حكمت - محمد اولوذوى) ، وفيليب كوبار فى " عصر الذهب " (منوشكين) ، فهما متلقطان مباشران للقصة المتخيلة وإن كان ذلك جزئيا. وفى عرض "١٧٨٩" (منوشكين) ، أخذ الممثلون على عاتقهم مهمة أن يحكى كل منهم قصة الاستيلاء على الباستيل لجزء مختلف من الجمهور ، ومن هنا نجد حالة نموذجية محددة للوظائفية الأساسية الخاصة بالممثل والتى تجعل منه راو للقصة المتخيلة . ويجب دراسة الأنماط المتعددة للتوجه إلى الجمهور خلال تحول الإيماءة إلى مجال موضوعى، والتحديد الإيمائى وإشارات الزمن والمكان ، وخلال كل ما تتسم به وظيفة - الراوى لدى الممثل.

٢٠٥ *الممثل - مظهر أوضاع ممارسة الكلام*

من المعروف أن كل خطاب مسرحي ، بل كل خطاب أيا كان ، ليس له معنى إلا فى سياقه، فإذا استطعنا تحليل " مدلول " خطاب مسرحى ما فإننا لا نستطيع أن نبنى معنى له خارج خشبة المسرح ، أى خارج علاقة الكلام (اللغوى) بالموقف فوق اللغوى. بيد أننا نعرف أن هذا الموقف المزدوج هو موقف خيالى لكنه ملموس على خشبة المسرح .

يعتبر خطاب المسرح المرتبط بمكانه ولحظته وبالتمثيل ، هو بالضرورة محمل بإشارات زمانية (٢٨) لا يصبح لها معنى إلا عند ردها إلى أوضاع التلفظ،أما الإشارات الزمانية والمكانية (٢٩) المسرحية فهى عناصر الخطاب التى لا تجد معناها الكامل إلا داخل العرض المسرحي . لكن من الذى يقول " أنا " ويرد إليه الخطاب ؛ وعندما يقول الممثل " هنا "، فما المكان الذى يشير إليه؟ ليس هناك من إجابة على مثل هذه التساؤلات إلا على خشبة المسرح حيث يوجد الممثل للرد عليها ولتحديد الخطاب الذى يظل غير محدد بدونه .

تتركز مهمة الممثل فى إتمام الخطاب الذى يظل غير مكتمل بدونه :

أ) بسبب وجود إشارات زمانيه ومكانية غير محددة بطبيعتها .

ب) بسبب وجود فجوات ومواطن نقص لا يمكن أن يملأها إلا حضور الممثل الجسدى فقط . (٣٠)

٥٠٢٠١ اللافظ

يبنى جسد الممثل وحضوره الفيزيقى وصوته وسلوكه - كما رأينا - شخصيته المشهدية، فهو محدث الخطاب ؛ وإذا استعدنا مثال الملك لير لوجدنا أن الكلام الذى يضعه شكسبير على لسان بطله يتغير معناه إذا كان قائله سيدا إقطاعيا ذا نفوذ وقوة جسدية لا يستهان بها ، عما إذا كان قائله عجوزا بائسا يرتدى القش فى العاصفة ، كما يختلف كلام المجنون إذا كان صادرا بمرارة بلسان مهرج حكيم عما إذا كان صادرا من شفاه مغمغمة لعبيط القرية . يتوقف معنى الخطاب إذن على بناء الشخصية

الدرامية .

٢٠٢٠٥ مكان الخطاب

بشكل عام جدا ، تعود إلى الممثل مهمة تحديد هذا المكان :

أ) فهو الوسيط بين الخطاب والفضاء الذى ينتجه ، لأنه خلال استثماره للفضاء أو رسمه له يعطى للكلام فضاءه الخاص دون اللعب بالكلمات ، فعندما يتحدث الأب فى مسرحية " دجاجة الماء " من فوق منصة يتم التحكم فيها آليا ، يسقط كلامه صريعا من أعلى ومعه ماضى الأسلاف وأساطيرهم وقيمهم.

ب) فهو الوسيط بين الفضاء الخيالى للقصة المتخيلة والفضاء الملموس الذى يتحرك فيه ؛ ألا وهو جسد الممثلين . وغالبا ما تعرف الشخوص عند موليير ، فى عروض فيتاز أو فتسنت وفقا للزى الذى يحدد فضاءهم التاريخى - الاجتماعى المتقاطع مع استخدامهم المشهدى .

جـ) تظهر الأمثلة السابقة بوضوح أن الممثل يحدد المكان الذى يتحدث منه؛ ويمكن أن يكون هذا المكان خياليا يعطى المعنى لخطابه، كأن يكون إجمون أوبوليوكت فى السجن ، أو يكون أوجست على العرش أو هيبوليت مستعدا لتهريب تريزان. كما يمكن لهذا المكان أن يكون مكانا اجتماعيا تتحدث منه الشخصية الدرامية : مثل مكان العمل الذى يتحدث منه ويلى فى " عمل منزلى " صانعا خطابا (نادرا جدا) لرجل مسجون فى بيته يضع حبوبا فى أكياس صغيرة طيلة النهار ؛ وكذلك عندما تتحدث شخوص ميشيل فينافر من مكان الشركة فى " الأعمال والأيام " .

ونتيجة لذلك ، فإن ما يظهره الممثل هو المكان الاجتماعى سواء كان واقعيا أو خياليا ، مثل أن يكون مكانا خاصا بملك أو بعامل ، وهكذا يصبح المكان مسئولا عن المعنى الأيديولوجى للخطاب بشرط أن يظهر الممثل هذا المكان الاجتماعى وسمته الواقعية و / أو الخيالية (٣٢). وسوف تتاح لنا الفرصة لنتطرق مرة أخرى إلى عمل

الممثل فى هذه الناحية كى نظهر المكان الاجتماعى للشخصية فى علاقاته بالأماكن الأخرى. ولنضف هنا أن الخطاب المنتقل من مكان ذى حيثية لا يتخذ معناه إلا إذا ابتكر الممثلُ العلامات التى تظهر حيثية هذا المكان ، ومثال ذلك ما أطلق عليه بريشت " الشفرة الإيمائية " Gestus ألا وهى الشبكة السيميائية المحددة للمكان الاجتماعى للافظ . وإذا كانت الأم شجاعة (فى مسرحية " الأم شجاعة ") تعض على قطعة النقود التى تتلقاها فإن ذلك يتيح لنا قراءة العلاقة بين المال وبين الشك فيمن أصبح الأضعف فى تلك الإيماءة . وعلى العكس من ذلك ، تعطى الإيماءة لخطابات الشخوص معناها .

إذا كانت وظائف الخطاب المسرحى متخيلة على خشبة المسرح فإن تلك الوظائف أيضا بمثابة " إثارة " داخل حدود الاتفاق المبرم بين الممثل والمتفرج فى العقد المشهدى؛ حيث إن ما يعرضه الممثل - وسوف نأتى إلى ذلك فيما يختص بالكلام الخطابى - هو بالضبط وظائفية التبادل الخطابى التى هى وظائفية خالصة بيست معقدة ولا معكرة بالتضمينات الواقعية ولا بالصدمات التى يخلفها الكلام عند التقائه بعالم الواقع. ولنأخذ الأكذوبة مثالا على ذلك؛ حيث قد يكون البحث عن تصنيف لما هو حقيقى والذى نميز على أساسه الأكذوبة، بحثا سرابيا فى حد ذاته؛ فالممثل يكذب على خشبة المسرح بينما ننتظر منه أن يعرض كلاما حقيقيا وظروف ممارسته. لكن الممثل ليس فى هذا الشرك وحده، فللمتفرج دور رئيسى فى ذلك باعتباره متلقى الخطاب المسرحى وشاهدا عليه وإن لم يستطع الرد عليه. إن المتفرج يتمتع بنوع من الموضوعية الفوقية التى تسمح له بالحكم على الكلام الذى يتلقاه؛ وفى مواجهته عمل الممثل القائم على عرض وضع الكلام ومختلف وظائفه فكل مصادره الإيمائية والصوتية مكرسة لتلك المهمة (٣٣).

٣٠٢٠٥ قول الشفرة

استطعنا أن نظهر فيما سبق (٣٤) كيف تفقد أية عبارة معناها (حتى وإن كان لها مدلول) بمعزل عن سياقها المرتبط -هو أيضا- بشفرة ما، بل شفرة ثقافية بشكل أعم. وتتوقف قراءة السمات التى ينتجها الممثل - إيماءة، تمثيل صامت، تنويع صوتى، لهجة مميزة - على ما يلى:

أ) العلاقة التى يحتفظ بها المتفرج مع الشفرة (أو الشفرات) الخاصة بالمؤلف (أو بالمؤلفين) (مثل إسخيلوس وموليير وهوجو و ... الخ)

ب) شفرات قراءة المتفرج نفسه .

وتنقسم شفرات الخطاب المسرحى (شفرات مشتركة بين المرسل والمتلقى) إلى نوعين:أ) شفرات قراءة العالم (كأن تحدد قطعة ملابس ما بالنسبة إلى متفرج عام ١٩٨٠ وسطا اجتماعيا ما) .

ب) شفرات خاصة بالمسرح وحده من الناحية التأويلية أو الإخراجية .

يعود إلى الممثل الاختيار فى أن يؤدى شفرات الماضى فى مواجهة الشفرات المعاصرة، أو العكس بأن يفك الشفرات ويعيد تحميلها بدلالات أخرى وفق ما يسمح له به المخرج (٣٥)، وذلك من خلال الإيماءة والوسائل حول - اللفظية، فيستطيع الممثل مثلا أن يظهر الفجوة بين شفرات الحاضر والماضى بشرط ألا يختلق هذه الفجوة، وألا ينحاز لأحد شقيها بما أن الشفرة المسرحية تسمح له عامة بأن يحتفظ بها فى حالة "غير مرئية". وعلى العكس من ذلك أيضا، يستطيع الممثل أن يؤكد على أية شفرة يختارها، بما فى ذلك تلك الشفرة التى يجتهد لخلقها (الشفرة الشخصية) (٣٦)، مظهرا إياها على أنها "مختلفة" أى بوضعها فى علاقة بالشفرات الأخرى.

ويطالب فيتاز، فى إخراجه للكلاسيكيات ، الممثل ببناء شفرة اصطناعية (إيماءة، تمثيل صامت، ولفظى) لا تنتمى إلى الشفرة المشهدية للقرن السابع عشر (الذى لا نعرفه بحق) وإنما تعيد بناءها خياليا: فيظهر الممثل هذه الشفرة الخيالية وفق اختلافها عن الشفرة (أو الشفرات) المسرحية المعاصرة.(٣٧)

ويتلخص إسهام كبار المخرجين المعارضين فيما بين عامى ٦٠ و ٧٠ (جوليان بيك وجروتوفسكى) على اختلافهما فى المنهج والنتائج، فى إنتاج علامات خلال الممثلين تبدو صادمة فى عيون المتفرجين ولا يعرفون كيف يحلون شفراتها، مثل صمت وثبات ممثل ما فى مواجهة الجمهور(الجنة الآن)، أومثل خلع الملابس والتعرى من أجل عرض الذات الذى كان ينتمى إلى شفرات خاصة بما هو مشهدى دون أن يكون المتفرج المتوسط مؤهلا لحلها، أو دون أن يمتلك مفتاح شفراتها.

ويحدث أحيانا عكس ذلك فى بعض عروض البولفار مثلا، عندما يلعب ممثل سينمائى مشهور دورا مسرحيا مستثمرا شفرة العرض السينمائى التى يثيرها لدى المتفرج بجميع علاماتها. وإذا كان المتفرج ينتظر مثلا حركة وجه ما من هذا الممثل السينمائى فإن ذلك يعنى أنه تم تدريبه شيئا فشيئا على حفظ علامات أدائية خاصة بهذا الممثل فى مواقف معينة بحيث يستطيع أن يتعرف عليها فى مواضعها؛ ومثال ذلك ابتسامة الممثل ميشيل بوكيه الملزمة التى تسبق لحظات ارتكابه جرائم القتل.



ليست أرض أحد لهارولد بنتر، إخراج بلانشون، بالمسرح القومي الشعبي

ليون-باريس، ١٩٧٩-١٩٨٠

الابتسامة/علامة، لميشيل بوكيه

قبل اللحظات القاتلة.

تصوير : سارني

٠٦ خطاب الممثل: الإيماءة

إن ربط الكلمات والحروف وفق تجانس ما يؤلفها يعني إخضاع تعبيرية اللغة -التي نرغب في معاملتها كأنها جسد - للاختبار.

مارك لوبو

مجلة الخامس عشر الأدبية،

ديسمبر ١٩٧٨.

تُعتَبر اللغة فى المسرح جسدا مستقلا يمرر الممثل من خلاله الحضور الفيزيقى، وفى الوقت نفسه تُعتَبر وسيطا لكل ما يمكنه العبور خلال جسد ما (الصوت، النَفَس، النطق، الإيقاع، الشهوانية).

"فى الثقافة الغربية، تم فصل النص والصورة منذ زمن قديم، كما يقول مارك لوبو، لذلك فالصورة غالبا ما تتبع النص. ولكن هل يمكن بالفعل فصل الصورة والخطاب؟"

يرد المسرح بالنفى على هذا التساؤل، حتى فى الغرب، فالصورة والخطاب يرتبطان فى المسرح لأنهما جسد الممثل، هذااللوح الخطى الحى، أو هذه اللغة العتيقة المعقدة وفق تعبير آرتو. وليس التحويل المادى الفيزيقى (الصوتى والبصرى) للحرف وللكلمة بالغريب على سمات المسرح وعلى مسحة الشك التى تحيق به، فالكلمة هى الصلب، لذلك فالفكرة والكلام مثقلان بمادية الجسد كاملة : "للدرجة التى تضعنا فى مواجهة فوضى الجسد والمعنى فى كل ما نراه بكل ما تعنيه الكلمة لنحاول على أية حال أن نلخص هذه الفوضى.

إن أى تحليل فى مجالات الكلمة أو الإيماءة أو ما بينهما؛ يصبح غير ذى فائدة إذا تم بمعزل عن عمل الممثل. بل يعد ذلك من السمات المميزة لهذا العمل، فالممثل لا يعرض أبدا شيئا واحدا، بل اثنين فى وقت واحد، سواء كان ذلك داخل نسق واحد من العلامات أم داخل نسقين مختلفين.

من هنا مثلا نجد المصارحة بالحب التى تتم بنبرة استخفاف حيث:

ا) كلمات الخطاب: المدلول = أحبك

ب) النبرة : المدلول = لا آخذ هذه المصارحة مأخذ الجد.

ويمنع هذا التداخل العلامة من السقوط فى تصنيف تسطيحى لدال واضح، فالتعارض بين المستويين يشير إلى تساؤل ما من قِبل المتفرج، وفى الواقع فإن هذا التساؤل لا يتخذ معناه إلا عند تحويله إلى سياق :

ا) يمكن استثمار كلمة "أحبك" على أنها تكرر معنى العلامات الأخرى أو تتعارض معها.

ب) نبرة "الاستخفاف" لا تتخذ معناها إلا من علاقتها بالعلامات الأخرى، فالجملة الدلالية (القول اللفظى + نبرة) لا تتخذ معناها إلا داخل "عالمين ممكنين" مختلفين، ألا وهما :

١- كتمان القلق الغرامى.

٢- لا مبالاة الحبيب المتحرر .

ويمكن أن تفلت بقية العلامات من الإبهام حيث نستطيع الاختيار بين نمطين ممكنين من المعنى أو نستطيع أن نحتفظ بتجاورهما.

إذن، يتعين على أى تحليل سيميائى لعرض مسرحى ملموس أن يدرس العلامات التى ينتجها الممثل ليس بوصفها أنساقاً معزولة، وإنما بوصفها تالفا من العناصر المترابطة:

من هنا فالعناصر واجبة التحليل هى :

الإيماءة - الكلام (دال الخطاب)

الإيماءة - الإلقاء (النبرة، الإيقاع ... الخ)

الإيماءة - احتلال الفضاء

الإيماءة - الزى

الإيماءة - التمثيل الصامت

التمثيل الصامت - الصوت

الصوت - احتلال الفضاء

ونستطيع أن نتصور تصورا يقترب من الصواب عندما نقول أن العمل الملموس للممثل يستوجب علاقات ثنائية بين أنساق الدوال؛ ليس ذلك فحسب بل تآلف آخر أكثر تعقيدا. ومع ذلك، فمن المستحسن منهجيا الابتداء بدراسة كل علاقة ثنائية بين الأنساق الدالة على حدة. وفى الحقيقة، فإن الممثل يبتدئ هكذا أيضا فى أغلب الحالات: فهو يستثمر أولا العلاقة المباشرة بين نسقين من العلامات، وعلى سبيل المثال، كانت من إحدى تقنيات الممثل جيرار فيليب أن يضع عبارة مصطنعة فى موازاة الإلقاء - كاسرا بذلك المعنى بل -أيضا- اللهجات المعتادة للغة الفرنسية - فى موازاة إيماءة واضحة و ضخمة بشكل غير عادى. وكان هذا التباين يجعل الأداء المشهدى

لجيرار فيليب شديد الفعالية بسبب علاقاته و "ثلاثية أبعاده"؛ بينما شرائط الكاسيت المسجلة والتى لا تنقل فى النهاية من العرض إلا الجزء الصوتى من العلامات (اللفظية والـ"حول - لفظية")- تدين أداء جيرار فيليب بالصنعة وتسطيح الإلقاء .

وهناك مثال آخر واسع الدلالة فى مسرحية "دون جوان" (موليير -فيتاز)، عندما كان جون - كلود دوران يمثل عكس ما يعنيه الكلام النصى أو ما يوحى به؛ فهو يشتم إلفير فى الفصل الأول لكنه يداعب ساقها ، ومن هنا فالإهانة تصبح غير ذات معنى إلا فى علاقتها بـ "القاعدة الممتدة" للرغبة. وتؤكد إلفير فى الفصل الرابع نقاء حبها بينما تقدم يديها وذراعيها للمداعبة.

٣٠٦ *الشفرة الإيمائية*

١٠٣٠٦ *بعض الملاحظات حول الإيماءانية* *gestualité*

بعض الملاحظات المبدئية (٣٨):

١- كل شفرة إيمائية هى شفرة اجتماعية حتى وإن كانت طبيعية فى الظاهر، أما الإيمائية فى المسرح فاجتماعية بشكل مضاعف من حيث إنها شفرة اتصالية(٣٩) أى أنها تتجسد فى حد ذاتها وبما تعنيه فى آن واحد.

٢- وعلى عكس اللغة الملفوظة، من الصعب جدا تحليل اللغة الإيمائية :

أ) لأنه من الصعب تدوينها، ولا يوجد تدوين ما يستوعبهاكاملة، اللهم إلا فى الرقص الكلاسيكى، وهو أمر مشكوك فيه أيضا.

ب) لأنه إذا أمكن تقسيمها إلى وحدات من مستوى أدنى ،فإن هذا التفكيك عامة ما يكون غير مرضٍ ولا يفى كما ينبغى باعتبار وحدة الحركة.

جـ) لأن الإيماءة تحتفظ مع اللغة بعلاقات مركبة، فهى مرتبطة بها جزئيا، أى أن

الإيماءة يمكن "ترجمتها" بكلمة (كان يكون الركوع على الركبتين مرادفا لـ "إنى أصلى" أو "إنى أتضرع" إلى الله، أو إلى واحد من القادرين، أو إلى حبيب)، إلا أنه توجد إيماءات لا يمكن تحويلها إلى تعبيرات لفظية، بل يوجد فى كل إيماءة بالضرورة جزء لا يمكن تحويله إلى تعبير لفظى.

٣- يلاحظ جريماس (٤٠) ملاحظة صائبة، وهى أن واحدا من أسباب فقر اللغة الإيمائية يعود الى إنفصال فاعل الملفوظ وفاعل التلفظ فى الإيمائية دون أن يتسنى ربطهما أحدهما بالآخر. لكن يُعتَبر المسرح، فى هذه الجزئية تحديدا، حالة استثنائية؛ فالإيماءة فى المسرح هى دائما فعل تواصلى لمجرد حدوثها على خشبة المسرح، فهى فعل وقول فى ذات الوقت، فالممثل لا يقوم بإيماءة فحسب (أى يمد ذراعيه مثلا فى اتجاه زميله) لكنه فى قيامه بذلك يقول أيضا إنه يمد ذراعيه؛ إنه لا يتواصل معنا خلال فعل مد الذراعين وإنما يوصل إلينا "فعل" مد الذراعين.

٢٠٣٠٦ الإيماءة على خشبة المسرح

بعض الملحوظات العامة حول العمل الإيمائى للممثل فى استقلاليته وفى علاقاته بـ:

أ) أداءات إيمائية أخرى (رقص، رياضة، ... الخ)

ب) شفرات إيمائية متعلقة بثقافتها (٤١)

ج) أنساق علامات العرض المسرحى الأخرى

ما الإيماءة فى المسرح ؟

أ) للإيماءة سمة أيقونية و إشارية مزدوجة؛ فهى أيقونة لإيماءة فى العالم بما أنه يتم "التعرف" عليها بوصفها إيماءة كذا مثلا، لكنها أيضا أيقونة لعنصر ما فى العالم "تصفه" الإيماءة أو تثيره (٤٢). من ناحية أخرى تعتبر الإيماءة " إشارة "

لسلوك، أو لشعور، أو لعلاقة ما بالآخر، أو لواقع غير مرئى ... ولنذكر هنا بأن الجزء غير المحمل بدلالة من الإيماءة، ذلك الجزء الذى لا يمكن اختزاله إلى دال أيا كان والذى لا يتوظف باعتباره أيقونة ولا باعتباره فهرسا؛ هو جزء غير فارغ أبدا، فهناك دائما "مخلف" ما غير سيميائى فيه.

ب) الإيماءة هى معادل لوحدة المعنى أو للملفوظ فى جملة الـ R.T، بل وفى الشفرة الايمائية للممثل باعتبارها "نصا منظما".

ج) الإيماءة هى عنصر فى الاتصال المشهدى غير اللفظى، وفى هذا الإطار فهى تتوظف بوصفها عنصراً " مستقلا " داخل الاتصال المسرحى (المزدوج)، أو تتوظف بوصفها عنصراً حول - لفظى (٤٢ مكرر) (علامات الجملة ، تعليق، تكرار أو تخفيف للكلام)، وذلك من حيث أن هذه التوظيفات لا تنفصل واحدة منها عن الأخرى، بل تمتزج فى الأغلب.

د) يوجد فى كل إيماءة مشهدية عنصر إبداعى بالضرورة؟ فليس هناك إيماءات إبداعيه خالصة فحسب (كما يعرفها جميع الممثلين والمخرجين المسرحيين الذين استخدموا الإيماءة الصعبة أو الأكروباتية (٤٣) وإنما تكتسب الإيماءة -بالطبيعة- بعدا إبداعيا بمجرد أدائها يستطيع الممثل استثماره أو محوه.(٤٤)

٠٣٠٣٠٦ *الشفرة الإيمائية والكلام*

فى المسرح الغربى حيث تقع على كاهل الممثل مهمة أداء الإيماءة والكلام فى آن واحد، لا يمكن أن تظهر الإيماءة عامة إلا تالية للكلام .

ونستطيع أن نرى فى الإيماءة :

١- ضبطا توضيحيا للكلام. وتظهر فى حفر فنى يعود للقرن التاسع عشر الممثلة راشيل فى دور روكسان وهى تحدد كلمة "اخرجوا!" بحركة عنيفة. وتوجد بلاغة إيمائية يمكن أن نعتبر الإيماءة فيها تطورا للكلام المشير إلى الإطناب، وبالتحديد

إلى الكلمات المشيرة إلى الزمان والمكان : "هنا ، هناك، أنا ، أنت..."

٢- ازدواجا أو إطنابا (٤٥) فى علاقته بالخطاب اللفظى، وهى الحالة الطبيعية للإيماءة الأكثر بساطة، ومن هنا فالإيماءة قد تنتمى إلى الشفرة الإيمائية اليومية لهذه المجموعة الاجتماعية أو تلك، وقد تنتمى إلى الشفرة المسرحية، فآر لو كان يقفز كى يعبر عن الفرحة، وتضع خادمة موليير قبضتها على رد فيها أثناء إلقائها الشتائم ، كما ينتصر مصارع الثيران على العالم فى سيره بخطوات واسعة .

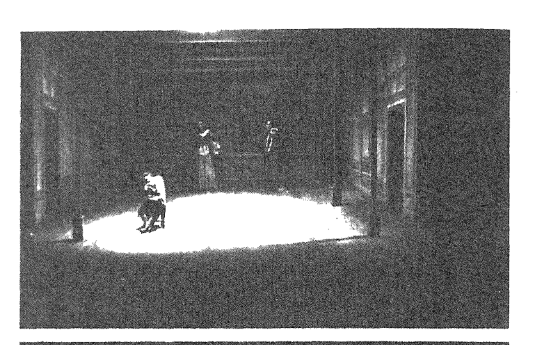
٣- تبدو الإيماءة كما لو كانت تطورا لمسكوت عنه فى الكلام سواء كان هذا المسكوت عنه من الأفكار المسبقة أو من الأكاذيب؛فكلودريش فى إحدى عروض "لورنزاشيو" لموسيه كان ينطق خشبة المسرح برفضه للمبادرة خلال إيماءة يده وبطريقة تهريجية ويائسة توقظ قلق المتفرج. وفى أفضل الحالات، تُستخدم الايماءة لعرض ما لا يستطاع قوله، فهى تعرض (تترجم - تخون) المشاعر التى لا يقولها الخطاب، حيث يقول الناقد رادار حول تجربة موليير - فيتاز "هناك شفرة إيمائية تحرر استيهامات الشهوانية وتضاعف من السخرية التهريجية لمواضعات الاحتفالية وللخطاب المعقول".(٤٦)

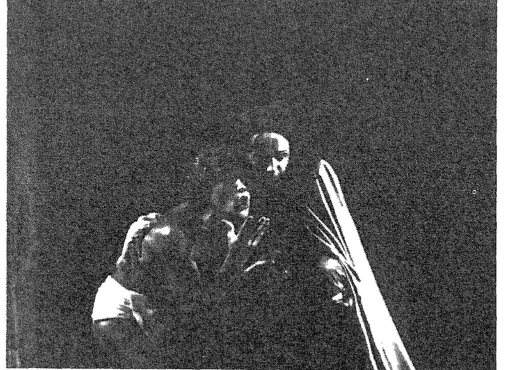
٤٠٣٠٦ *الشفرة الإيمائية وتفجر الخطاب*

يستطيع عمل الممارس المسرحى أن يقلب العلاقة الإيمائية - الكلامية، فيصبح الكلام تاليا لإيماءة، وتتسيد الإيماءة خشبة المسرح وتعد تفجرها بنفسها. فى هذه الحالة تجرى الأمور كما لو كان الموقف الفيزيقى - أو الإيماءة - هو الذى يعوق الممثل - الشخصية الدرامية عن قول ما يقوله، وهو الذى يعطى للكلام المنطوق معناه حتى ليصبح ضرورة لا غنى عنها. ومن هنا نستطيع أن نتفهم المفهوم البريشتى " للشفرة الإيمائية الأساسية"، فالشفرة الإيمائية للمسرح الملحمى- التى تحتوى الشفرة الايمائية الخالصة ومعها السلوك الفيزيقى الاعتيادى كله - تنتمى إلى السلوك الأساسى

للشخصية الدرامية فى علاقتها بالعالم وبالآخرين. ويحطم هذا السلوك أيضا الكلام باعتباره منتجا بفعل الأسباب نفسها (٤٧). ويمكن أن يبدو هذا السلوك متناقضا مع نفسه عندما تجبره المعوقات الاجتماعية على إخفاء الكلام أو الشفرة الإيمائية الأساسية. وفى جميع الحالات، يبدو الكلام متواصلاً مع الإيماءة ومزدهرا بفعلها. ويدعو فيتاز ممثليه إلى عمل مشابه لذلك، فالجوهرى عنده هو ابتكار الإيماءات بشكل يجعلها لا تنتج إلا كلاما منطوقا . من هنا يكمن عمل الممثل - ومعنى التربية المسرحية عند فيتاز - فى العثور على خطاب الجسد وعلى شبكة من الإيماءات تتيح للكلام التالى لها أن يصبح ضرورة قصوى. ومثال ذلك، إخراج انطوان فيتاز للمشهد الختامى لـ "بيرينيس" لراسين حيث كلمة " واأسفاه " الأخيرة فى هذا المشهد والتى احتفظ بها فيتاز كمخرج وكممثل وبررها، فبينما تحتل بيرينيس خلفية خشبة المسرح وأثناء رحيلها يمسك بها أنيتوشوس (فيتاز) ويحتضنها برهة حتى تصدر منه كلمة "واأسفاه " كما لو كان النفس الصادر منه فى وداعه عندما يفتح ذراعيه تاركا المرأة التى أحبها تبتعد عنه إلى الأبد. وتبدو الكلمة فى هذه الحالة كما لو كانت مستحيلة الحبس. ويكمن تميز فيتاز كأستاذ مسرحى ومدرب للممثلين فى بناء الإيماءات. وفى كل مرة تجسد الإيماءة المبتكرة موقفا مصغرا من الكلام المتخيل، فالأعمال التى أخرجها فيتاز لموليير تمتلئ" بالابتكارات الإيمائية التى تعبر عن علاقة الممثل - الشخصية الدرامية بكلامه وصمته. فبينما كان أخَوى إلفير يتمزقان؛ كان دون جوان يداعب حمامة وكأن هذه الايماءة الصادمة تبرر الصمت الذى التزمه إزاء المواجهة الوحشية السابقة، أى أن الأخوين يتصارعان حتى الموت أو يحاولان ذلك بينما هو يداعب العصفور - الحياة، العصفور - المتعة، ...

قد تكون الإيماءة إخراجا للغة، أو تحويلا ماديا لاستعارة ما، أو - فى الأغلب - (لاستعارة ممحوة) من اللغة اليومية، كأن تجسد الإيماءة فيزيقيا تعبيرا لغويا مجازيا، أو تفضى بمحتوى اللغة الفيزيقى .





٥٠٣٠٦ ضبط الخطاب

من أدوار الإيماءة أيضا أن تضبط الخطاب وأن تنطق به، أى أن تقسم المشاهد المصغرة إلى وحدات من المد الخطابى وغالبا ما يكون هذا الضبط محددا فى الإرشادات المسرحية النصية إلا أنه فى الأغلب من إبداع الممارس المسرحى فيسمح بإظهار نطق الخطا المفترض أو بإضفاء نطق غير متوقع. وفى مسرحية "الوصيفة المزعومة " (ماريفو -لاسال) يجلس دوبوا على درجة سُلم مجبرا محادثه (ارامانت) ضمنا على أن يفعل بالمثل، مما يغير فجأة من المعنى ومن توجه إسراره إليه بحب دورونت؛ إن دوبوا يدخل أرامانت خلال إيماءته تلك فى تآمر ما خلال خطاب الخادم الذى يمارسه جالسا على السلم ... وعندما أدى فيليب أفرون دور سجاناريل (موليير - بلانشون) فى صرخته الثالثة "يا لهذا الرجل!"، فقد حوَّل إحساس الخادم بالقمع إلى اعجاب بسيده ذى الفعالية الفاضحة.



لا تُستخدم الإيماءة للمصاحبة والافتتاح والختام وضبط العبارات فحسب، بل تمتلك خطابها الخاص الذى لا يُعَد مستقلا تماما - بما أنه يندرج داخل العرض المسرحى بوصفه نصا يشمله إلا أنه يمتلك بنية ومعنى خاصين به.

ومن أمثلة ذلك : فى "مدرسة النساء" (موليير - فيتاز) تلقى آنييس بنفسها، وهى ترتدى قميص الفتيات الصغيرات، على رقبة أرنولف فى عدة مناسبات، حيث تعنى إيماءتها وجود علاقة حب ما أو لنقل وجود حب واقعى تحمله آنييس لأرنولف الذى يحمل بدوره سمة الخطيئة . هنا تتوظف الشفرة الإيمائية بوصفها إشارة للمشاعر، فنحن نرى كيف تكون الإيماءة علامة إشارية وأيقونية دون فصل، وهى أيقونية فى تعبيرها عن قبلة الفتاة الصغيرة حيث تصبح الإيماءة هكذا إشارة لنمط معين من العلاقات العاطفية .

فى "هاملت" من إخراج ليوبيموف، يرتدى الممثل تيشرت أسود وبنطلون ينزل قليلا عن مستوى الخصر وعقدا من الفضة ، ثم يرفع طرف الـ "تيشرت" ويعقده فى العقد تاركا بطنه عاريا، من هنا يصبح الهندام الصادم إشارة لـ "الجنون"؛ لكن عندما يخلو الممثل إلى نفسه يعود ملبسه إلى وضعه العادى إلا أنه عندما يفاجئه بولونيوس يكرر الإيماءة السابقة، لتصبح إشارة هذه المرة إلى الجنون المصطنع.

فى بعض الأشكال المسرحية، تحتفظ الإيماءة القريبة بدرجة أو بأخرى من الرقص، "بخطاب منظم" موازٍ للخطاب اللفظى، ومخصص لممارسين مسرحيين خاصين، وهذه الحالة فى الكاتاكالى الهندى حيث تعمل السيمفونية الإيمائية كرد عكسى للقصة التى يغنيها آخرون .

٧٠٣٠٦ الإيماءة الهيروغليفية

فى الأشكال الآسيوية من المسرح، وتحديدا فى المسرح الهندى الكاتاكالى والبهاراتا ناتيام، تعتبر الإيماءة مشفرة بشكل صارم، فكل إيماءة معادل لوحدة معنى أو لعبارة ما، كأن تعبر إيماءة ما عن ثعبان، وأخرى عن نهر، وثالثة عن تأمل ما، ليصبح تسلسل الإيماءات بمثابة عبارة "الثعبان يهدد البطل" أو "البطل يعبر النهر". وتمتلك بعض هذه الإيماءات سمة إيقونية تتعلق بمعناها، كأن تتم إيماءة التعبير عن الثعبان بمحاكاة حركة الثعبان، أو كأن تكون الايماءة التى تعنى "نهرا" محاكاة لشكل انسياب الماء. وهناك إيماءات أخرى عشوائية فى تصميمها، مثل الـ "مودراس" mudras (أوضاع اليدين المشيرة إلى سلوك نفسى ما ارتكازا على مواضعات النسق الإيمائى).

يقرأ المتفرج الإيماءة بطريقة لا تعادل قراءته عبارة ما فى الخطاب اللفظى. وتعتبر هذه الإيماءات مشفرة ثقافيا مما يجعلها إيماءات تنتمى إلى مواضعات ثقافية ما إلا أنها غير شائعة فى الحياة العادية، وتوجد إيماءات أخرى ليست لها علاقة بالشفرة المسرحية الخاصة، فتتطلب معرفة وخبرة بتلك اللغة الخاصة.

٤٠٦ قراءة دلالة الإيماءة

نلمس هنا مشكلة قراءة الإيماءة، فإذا كانت الإيماءة مجرد مصاحب للكلام أو مجددة له فإن هذا يعفيها من الحاجة إلى قراءة مستقلة لأن الكلام هو الذى يعطيها معناها أو يؤكدها. وفى جميع الحالات، تمتلك الإيماءة معنى خاصا بها، فهى مكلفة بمهمة قول - عرض عدد معين من الأشياء .

٦-٤-١

تحليل الإيماءة

يحتاج الدال الإيمائى للتحليل على مستويين :

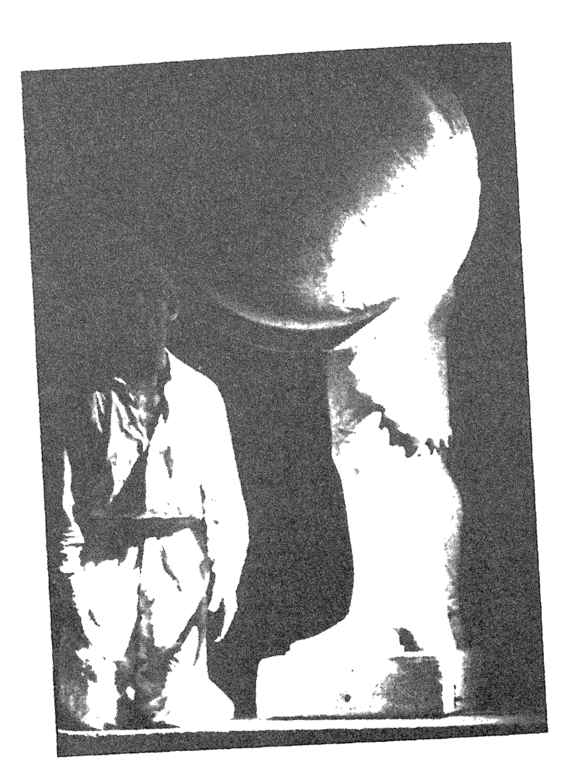
أ- مستوى تتابع الحركات والسلوكيات المتنوعة التى تكوِّنه - (عناصر متحركة فى مقابل عناصر ثابتة). ولا حاجة بنا للرجوع إلى المصاعب اللانهائية الخاصة بالتدوين اللفظى و / أو البصرى (صور فوتوغرافية أو فيديو) لتتابع الإيماءات، إلا أنه من الممكن دراسة مشهد قصير ما مع تقطيع الدال الإيمائى إلى مقاطع مصغرة .

ب - ومستوى توافقه معها : تنقسم الإيماءة بين بطلين أو أكثر، وتحدث سيمفونيات إيمائية ونصوص مركبة تعمل عناصرها المتنوعة خلال التآلف الدلالى واللوحات البصرية؛ فى هذه الحالة إذا كان الممارس المسرحى ممثلا واحدا فإن جسده يصبح موقعا لإيماءات مختلفة تكوِّن نصا إيمائيا ما (٤٨). ومن الممكن هنا دراسة الشفرة الإيمائية لليدين مثلا بمعزل عن بقية الإيماءات بشرط إظهار علاقة ما تؤديها اليدان ببقية العناصر المسرحية، مثل حركة الساقين ووضع الجسد عامة فى علاقته بالجمهور وبالزميل الممثل الآخر.

٦٠٤٠٢ *المضمون*

إن الإيماءة هى قول - عرض يتم فى التقاطع بين الخيال الفنى والأداء، ويتيح لنا اختيار الأداة التى سوف نقولها - نعرضها معرفة بنمط إيماءات الممثل الخاصة بها:

أ) يمكن أن يعرض الممثل الشخصية الدرامية بوصفها فردا له ملامح فيزيقية ونفسية، فيختار لها سلوكا محددا ونمطا من الحركة أو حركات عصبية مثلا خاصة بها أو ما شابه ذلك. فى هذه الحالة، يعمل الممثل داخل نسق من الإيماءات المتكررة.



ب) يمكن للممثل أن يعرض الشخصية الدرامية اجتماعيا فيختار أداء إيماءات خاصة بعملها أو بما اعتادته فى الحياة اليومية، أو فى الحياة الاجتماعية ومعها جميع العناصر المكونة للشفرة الإيمائية البريشتية.

ج) يمكن للممثل أن يقول - يعرض المشاعر ودرجاتها وتأثيرها على السلوك الفيزيقى، خلال الخوف أو الرغبة مثلا ...

د) يمكن للممثل أن يقول - يعرض الفعل المطلوب تنفيذه

هـ) يمكن للممثل أن يقول - يعرض المكان - الزمان الخيالى؛ وهو ما فعله داريوفو عندما كوّن مكتبة دير بحركات يديه فى الهواء .

فى تلك الحالات كلها، ترتكز الشفرة الايمائية على محاكاة شفرة إيمائية أخرى من عالم الواقع (باستثناء الحالة الأخيرة) : مثل الشفرة الإيمائية الخاصة بالشخص البخيل، ومعها الاحتمالات كلها لابتكار إيماءات جديدة، ولإمكانات إجراء تآلفات بين الإيماءات المشفرة، أو تجاوز الشفرات المسبقة وتأسيس شفرات جديدة. ويتلخص عمل الممثل فى القول - العرض فى المحاكاة والابتكار فى آن واحد، بينما تكمن متعة المتفرج فى العبور من تعرف الشفرات المسبقة إلى إدراك الشفرات الجديدة.

٦٠٤٠٣ *وظائف الخطاب الإيمائي*

مثل خطاب الجملة (الكلية) الذى ينتجه الممثل، وتحديدا الخطاب الكلامى، يمكن أن نحلل الخطاب الإيمائى وفقا لـ "وظائف". ومن الممكن استخدام وظائف الخطاب الستة كما أوضحها جاكوبسون فى هذا الصدد، ألا وهى : الوظيفة المرجعية : حيث الإيماءة تفضى بمعلومة، أى تقول شيئا ما. الوظيفة الإفهامية : حيث الإيماءة تأمر أو تدافع أو تتوسل ... الخ. الوظيفة الانتباهية حيث الإيماءة اتصال ما، أى أنها تقول شيئا ما أو تدعو إلى الاتصال .

الوظيفة الانفعالية للإيماءة ؛ وهى المرتبطة بمدى تعبيريتها. الوظيفة الشاعرية : وهى فى علاقة الإيماءات بعضها ببعض، وفى شاعرية الإيماءة المرتبطة بالرقص. وظيفة ما وراء اللغة حيث يمكن أن تكون الإيماءة تعليقا على خطاب ما (لفظى أو إيمائى)، ويمكنها أن تكون بمثابة "أود أن أقول " أو "بما يعنى" (أى شرح ما) فى علاقتها بالكلام .

ربما كان باستطاعتنا أن نحلل الخطاب الإيمائى بطريقة أخرى، مستخدمين مفاهيم أفعال اللغة التابعة للمدرسة الإنجليزية، حيث تصبح للإيماءة :

ا) وظيفة قول نقف عندها كثيرا، حيث الملفوظ يقول شيئا ما مثل أى ملفوظ آخر.

ب) وظيفة إصدار تصدر الإيماءة مشاعر بين المرسِل والمرسَل إليه، وهما الممثل الزميل والمتفرج.

ج) وظيفة تعتبر الإيماءة فيها - أكثر من أى ملفوظ آخر - بمثابة ملفوظ فعل بفعل تحققه الخاص ، كأن يأمر أو يمنع أو ينكر أو يؤكد أو يؤدى مراسم ما...

فى هذه الوظائف المتعددة التى لا غنى عن اللجوء إليها لمن يبغى تحليل الشفرة الإيمائية فى عرض مسرحى ما، تبدو الإيماءة منفصلة عن الأداءات اللفظية أو مرتبطة / متواجهة بها، فوفقا لهذه الملفوظات يمكن للإيماءة أن تؤدى دورها بالتكرار أو بالاختلاف، وبالتناقض.

ويبدو تخيل وجود وظائف للخطاب الإيمائى بمثابة تجاوز للأقطاب فهو يقرِّب الخطاب الإيمائى إلى "الكلام"، وهو تقريب جرئ إلى حد ما إذا ما أخذنا فى الاعتبار أن المتفرج أثناء العرض المسرحى يصنع الملفوظات المرتبطة بإيماءة ما، كأن تعنى الأصبع الممدودة نحو باب الخروج الملفوظ "اخرج" فنستطيع تحليلها كأى ملفوظ لغوى آخر.

فى مجال الإيماءة – أكثر منه فى أى مجال آخر من مجالات العلامات التى ينتجها الممثل – يوجد قدر غير محمل بالدلالة ، وهو قدر يذهب أبعد من الإبداع القصدى .

مثال ذلك : إنه ينبغى الاعتراف صراحة – مهما كان هذا الاعتراف مؤلما–بأن قدرا من المتعة القصوى التى يمنحها المسرح الآسيوى (ومن أنواعه الكاتاكالى) للمتفرج الغربى يرجع تحديدا إلى حقيقة أن هذا الأخير لا يفهم جيدا (فى أفضل الحالات) أو لا يفهم مطلقا تلك اللغة المسرحية المقدمة له، فالشفرة الإيمائية التى يشاهدها هى فى نظره مرتبطة بالرقص دون مدلول أبعد من ذلك، وفى الوقت نفسه مرتبطة بلغز ما لا حل له.

فى الحقيقة، حتى فى أقصى نماذج الإيماءات الصادمة ، تبدو وظائفية الإيماءة العازلة أكثر تعقيدا مما نتصوره، لذلك فهى ليست عازلة حقاً . فإذا لم تكن الإيماءة "قابلة للتحول إلى تعبير لفظى "، فهى مفهومة "بشكل ما" من المتفرجين مثلما يفهمون الحركة مثلا بمقارنتها بأجسادهم الخاصة أو خلال إحساس حرارى ما تولده .

عندما تظهر سيليمان – ظهورا مدهشا – فى بداية الفصل الثانى من "عدو البشر" (موليير – فيتاز) وهى محمولة فوق ذراعى ألسيست بينما يتدلى من ذراعها شمعدان (ثقيل جدا)، "يفهم" المتفرج المستثار خلال الإيماءة الصادمة ما يحدث. وعندما يخلع ألسيست حذاءه ويؤدى أهم مشاهده مع سيليمان بينما إحدى قدميه عارية إلا من جورب، والأخرى مرتدية الحذاء، يكون هذا – باعتراف فيتاز – بهدف إنتاج تأثير مزيف أو فعل محبط، وليس معنى ما (لأننا أمام إيماءة لا نستطيع تبريرها أو العثور على مصداقية لها).

بشكل أعم، هناك قدر ما من الشفرة الإيمائية ليس له تفسير عقلانى أو مصداقية ما ، حيث تبدو الإيماءات مثل السؤال الذى ليست له أجابة أو – ربما – مثل الاتصال الصادر من جسد إلى جسد والذى لا يمكن تحويله إلى تعبير لفظى. ونستطيع أن نكوِّن تنميطا ما خاصا بالشفرة الإيمائية وفقا لعلاقتها بشفافية المعنى فى مقابل عزله . وفى

تحليل أخير، يمكننا القول بأن مدلول الإيماءة العزل هو بالضبط تلك العزلة .

٧- *الكلام اللفظي للممثل*

الممثل هو - ربما قبل أى شئ آخر - "متكلم". فإليه يوكل أمر الكلام، أى أن "القول" هو مهمته الخاصة التى يعود أصلها ومرجعها إلى نص "سابق عليها" (مكتوب أو شفهى). فعلى الممثل أن يجعل هذا النص متكلما، أى أن يحوله من الكتابية إلى الصوتانية. وإذا كانت الشفرة الإيمائية - قبل أى شئ آخر - نابعة من الأداء المسرحى، فإن الكلام هو كلام القصة المتخيلة الذى لا يلفظ إلا فى العرض المسرحى ومن خلاله. ولا يمكن دراسة عمل الممثل فى هذا الشأن بطريقة تفصيلية إلا عبر دراسة التفاصيل والتقنيات والممارسات بمساعدة المسجل الصوتى والفيديو كاسيت، وبشرط أن تتم دراسة مقاطع قصيرة فقط. وسوف نكتفى هنا بالقاء بعض الملحوظات العامة حول هذه العملية :

إن مهمة الممثل هى الإلقاء اللفظى ذى طبيعة كتابية عامة؛ ومثل جميع التلفظات المسرحية هذا التلفظ يعتبر خيالياً (بما أن الذى يلقيه شخصية خيالية)وواقعيا فى ذات الوقت بما أن الممثل الذى يلقيها حاضر فيزيقيا.

ا) يحمل الملفوظ النصى مثله مثل أى ملفوظ آخر "دالا" ما (لغويا) ينبغى أخذ مختلف مستوياته فى الاعتبار، المستوى الصوتى ومستوى وحدة المعنى (وحدات المعنى، "الكلمات") المستوى التركيبى اللغوى ، مضاف إليها مستوى عبر العبارات الخاص بتنظيم الخطاب .

ب) لنذكر هنا أنه إذا كان لكل نص مدلول ما، فإن التلفظ وحده هو الذى يعطيه "معناه" (خلال عملية التلفظ المسرحية المزدوجة)

وينبغى على الممثل المكلف بهذا التلفظ المزدوج أن:

ا- يعطى للدال اللغوى الكتابى بمستوياته المتعددة معادلا صوتيا

ب- يعطى لمدلول الخطاب "معناه" فى العرض المسرحى الراهن.

١٠٧ *إسماع الملفوظ*

تكمن المهمة الأولى هنا فى تأمين انتقال الملفوظ أو بعبارة أخرى، السماح بالإنصات إليه، ومن هنا توجد تقنية لبث الصوت تسمحَ للمتفرج - مهما كانت المسافة الفاصلة بينه وبين خشبة المسرح - بسماع الرسالة الصوتية وفهمها. ومن المعروف أن إعداد الممثل يتضمن تحضيره لتقنيات استخدام النَّفَس وبث الصوت، وهو ما نسميه عادة الإلقاء، دون أن تكون هذه تسمية صحيحة تماما. فى هذا الشأن، يقع الممثل فى الموقف ذاته الذى يقع فيه الخطيب أو مكبر الصوت أو وهو الموقف الذى يسعى إلى تعبئة عدد ما من التقنيات الهادفة لإيضاح الرسالة الصوتية. وفيما عدا ذلك، من الممكن ألا يكون الوضوح الصوتى فى صدارة الأهداف التى يسعى إليها الممثل، بل يمكن أن يقوم عمل هذا الأخير على ترك الرسالة الصوتية فى طى إبهام نسبى، حتى لنطالبه بإبهام ما مماثل للمعنى.

٢٠٧ *سمات فيزيقية لـ : العناصر حول الكلامية*

إن الصوت البشرى هو الدال الأول فى هذه العملية؛ وهو بمثابة نسق شديد التركيب يمكن لسماته المميزة أن تحدَّد إرادياً أو يتم بثها لا إراديا، وهى على أية حال تقوم بتمييز الشخصية الدرامية المتخيلة و / أو الممثل. من هنا، تنبع تلك اللعبة الجذابة بالنسبة للمتفرج، وذلك ليس بسبب شفرتها الإيمائية بقدر ما هو بسبب عدم قدرة المتفرج على الفصل فيها بين ما هو متخيل وما هو واقع مشهدى، أو بين العلامة المنتَجة لا إراديا والعمل الواعى، وربما كان أمرا سيئا أن نرتاح لمثل هذا التمييز.

وللدال الصوتى مدلول ما، أو دلالة ذاتية ودلالات حافة ، إلا أنه لا ينبغى أن نظن أن العلامة الصوتية تحمل معنى فى ذاتها بمفردها، فهى - مثل أى عنصر مشهدى آخر - لا تعنى شيئا إلا فى علاقتها بعلامات الأخرى.

سمات فيزيقية صوتية :

ا- "ارتفاع "الصوت : من المعروف وجود ثمة علاقة بين اختلاف الجنسين ومدى ارتفاع الصوت (أنثوية الأصوات الذكورية العالية، ودلالة ذكورية للأصوات النسائية العريضة) (٤٩)، وهناك علاقة أيضا بين السن وارتفاع الصوت، كأن يكون الصوت الحاد علامة على الطفولة، ومع ذلك يمكن التحكم في هذه العلاقات بشكل ربما يؤدى إلى عكس الدلالات المشفرة لثقافتنا.

ب- "النبرة" وهو عنصر شديد الفردية، يجعل من عمل الممثل شيئا شخصيا لا يُنسى؛ فالنبرة هي عنصر نستطيع أن نربطه بالـ "موسيقية"، أي بعدد التجانسات الهارمونية وإمكانية وجود كلام- غناء في الأداء الصوتي للممثل. أما الأخطاء الصوتية متناهية الصغر فهي التي أولاها رولان بارت أهمية قصوى فيما يتعلق بالمغنيين لأنها تضفي على الصوت مسحة فردية وجذابة. ويمكن أن ينشأ بحث مستفيض حول نبرة الصوت، كأن يجرى الممثل تعديلات فيها ليلعب دورين مختلفين في مسرحية واحدة، أو- على عكس ذلك - كأن يؤكد على استخدام نبرة محددة ليسمح بربطها بهوية الشخصية فنستطيع التعرف عليها كانت متنكرة أو كان لها توأم. (٥٠)

إن النبرة هي السمة الصوتية التي تحدد الفرد وما هو مرتبط به، إلا أنه من الممكن أيضا أن يلعب الممثل بهذه السمة فيلغى النبرة المميزة لصوته، أو "يحيِّد" صوت الشخصية الدرامية التي يؤديها بهدف توصيل معنى خروجها من عالم الأحياء وعالم الوجود الفردي، لذلك يمكننا القول بوجود درجة صـ ـ في النبرة الصوتية.

ج- "الكثافة والحجم"، وهي سمات كمية لـكنها ترتبط ببث الصوت وتتضمن كافة أنواع الدلالات الحافة ، فهي تعبر عن المشاعر القوية والعنف، كما تعبر عن موقف التلفظ في علاقته بالزميل الممثل و / أو بالجمهور، فخفض الصوت مثلا، بل وتقليصه إلى الهمس يعني تهديدا أو إسرارا أو سرية (٥١)، أما

خفض الصوت تدريجيا "fading" أو فقدان الحجم الصوتى فجأة، فيمكن أن يعنى شعورا قاسيا مثله فى ذلك مثل سقوط الصوت نحو ضعف شديد أو تهديد مفاجئ. وعلى العكس من ذلك، يشير ارتفاع الصوت إلى مستوى الصراخ إلى محو الكلام لصالح شكل آخر من أشكال التعبيرية. (٥٢)

١٠٢٠٧ *الوحدات اللغوية الصوتية والصوت*

فى دائرة عمل الممثل ترتبط الدراسة اللغوية بقرينتها الصوتية أول ما ترتبط عند مستوى وحدات اللغة الصوتية . ومن الصعب، بل من غير المجدى عامة أن نحلل نطق وحدات اللغة الصوتية فى حد ذاتها، إلا فى حالات استثنائية. فنطق وحدات اللغة الصوتية يرتبط بنطق مقطع ما من كلمة، أى لفظها. ومن المعروف أن اللغة الفرنسية لغة قوية النطق ، وأن هذه السمة هى التى تحدد السمات الاختلافية الخاصة بوحدات الصوت اللغوية، فاحترام هذا النطق يساعد على إبراز المظهر المنطقى للخطاب. وعلى عكس ذلك ينتج أى تخفيف للنطق أثر ميوعة وإبهام. وتتضمن دراسة الأداء الصوتى للممثل تحليل عناصر هذاالنطق : مثل تحليل الحروف الثابتة - الحروف المتحركة وفتح أو ضم الحروف المتحركة بدرجة أكبر بالمقارنة بدرجة فتحها "العادية"، ومثل التأكيد على نطق الحروف الثابتة أو انزلاقها أو "تشويه" نبرتها المعتادة. من هنا تنشأ دراسة مزدوجة، فهى من ناحية تتجه إلى دراسة النسق الصوتى الخاص بالحروف الثابتة المعتادة من الممثل (ومن الشفرة التى يندرج داخلها)، ومن ناحية أخرى تدرس النسق الصوتى الخاص بالحروف نفسها لكن فى ارتباطها بنص ما، بل برد ما.

تختص شخصية درامية ما -أحيانا- بسمة صوتية خاصة تفرضها الإرشادات النصية، فشخصية جازبارينا فى مسرحية "كامبييلو" لجولدونى، يُطلق عليها اسم "le Zezayer" مما يشكل تفصيلة ما فى عمل الممثلة التى تؤدى دورها، إلا أنها تستطيع مع ذلك أن تؤكد على المظهر المحتمل لتردد حرف الـ "ز" أو - على عكس

ذلك - أن تعطى له طابع الطفولة الساذج. ويمكن للمخرج أن يطالب الممثل بتعديل النسق الصوتى اللفظى للتأكيد مثلا على "عيوب النطق"، مثل تلك الكلمة المنتهية بحرف/e/ "bele" فى القافية المؤنثة /ee/ فى مسرحية "فيدر" (رايسن -فيتاز)، وللتأكيد على خاصية ما، مثل حرف /r/ المنطوق بقوة عند فلاحى موليير أو ماريفو.

٢٠٢٠٧ *من الوحدات الصوتية للغة إلى وحدة المعنى : اللهجة :*

تعنى كلمة "اللهجة" (accent) نطقا أجنبيا أو إقليميا للغة بالمقارنة بالنطق المعتاد لها، كما تعنى أيضا التأكيد على حروف معينة فى الكلام. ومن المعروف الآن - على عكس الخرافة القوية الشائعة - أنه يوجد هذا المعنى الأخير فى اللغة الفرنسية(٥٣) على الرغم من أن النطق القوى يحول دون ملاحظة ذلك مثلما يحدث فى اللغات الأخرى. ويستطيع الممثل أن يشير إلى تلك السمة بدرجة أو بأخرى، أو أن ينزعها عن اللغة لإنتاج تأثير ما فى الإلقاء المحايد أو أحادى النبرة، كما يستطيع على العكس من ذلك أن يفصح بها بقوة أو أن يؤكدها بشكل لا يحتمل التصديق، مثلما حدث فى الإلقاء التأكيدى(٥٤) لـ "الوحوش المقدسون" لأنتان (ماكس وسارة برنهارت)(٥٥).

ومن الصعب إبدال التأكيد على حروف ما بالتأكيد على أخرى، لأن تلك واحدة من مكونات اللغة؛ إلا أن "اللهجة" الإقليمية أو الأجنبية تتسم أحيانا بهذا الإبدال أو بتعديل ما فى النسق الصوتى للكلام. ومن هنا تنشأ مؤثرات الشخصية الأجنبية، مثل اللهجة الألزاسية لرولان أمستوتس فى مسرحية "نينا، هذا شئ آخر" (فينافر - لاسال)، وهى اللهجة التى مالت إلى إضفاء طابع لا يُنسى لخروج تلك الشخصية عن التقاليد الاجتماعية المتعارف عليها. أما اللهجة الروسية لجورج بيتويف الذاهبة فى اتجاه مضاد لشفرته الإيمائية شديدة الطبيعية، فكانت واحدة من عناصر فعالية هذه الشخصية. وأحيانا ما تنبع السمة الكوميدية من بعض اللهجات، كأن ترتبط الكوميديا ليس بسمة الغرابة فى نطق اللغة فى حد ذاتها، وإنما بإنكار القيمة الاجتماعية - الثقافية للأقاليم أو للجماعات التى تتسم بهذا النطق، فلهجة إقليم

"ميدى" تعنى إنكارا للقيم المرتبطة بالثقافات الأوكسيتانية، وتعنى اللهجات السويسرية أو البلچيكية ولهجات المنطقة المتاخمة لها المعنى نفسه لكن حيال عالم المزارعين (٥٦) .

ومن الممكن ألا تكون " اللهجة " من المؤثرات المرتبطة بالشخصية الدرامية الأجنبية فحسب وإنما تكون من مؤثرات الخطاب صعب المتابعة ، فقد استُفز عديد من النقاد من جراء استخدام بيتربروك ممثلين أجانب ، بيد أن الأسباب التى أدت به إلى ذلك لا تتعلق فقط بالمصادفات التى تعرضت لها فرقته ، بل تتعلق بمترتبات ذلك أيضاً ، فالعبارة الملفوظة بلهجة من أفواه ممثليه تفرض على الجمهور الإنصات جيداً بهدف الانتباه الشديد إلى الخطاب الملقى ومن ثم تلقيه بشكل أفضل (وليس بشكل أسوأ) أما فكرة " ترحيل " الخطاب أو إبعاده زمنياً عن لحظة نطقه - وهو ما يستلزمه ليُفهم (عند نطقة بلهجة أجنبية) فهى فكرة تصنع تأثيراً قوياً للمعنى ، مثل نفاق أنجيلو("خطوة بخطوة ") الذى أصبح مذهلاً بفعل هذه التقنية ، وكذلك العبارات الغامضة للأفارقة ("إكس ") .(٥٧) .

تفرض ملحوظتان وجودهما هنا :-

١- نتفهم -هكذا فيما يتعلق بوقائع التلفظ المادى ، أو الإلقاء - كيف أنه من الصعوبة بمكان أن نعزل مستويات وحدات المعنى الصوتية - بل مستوى العبارة نفسها- بعضها عن بعض بما أنها جميعها متضمنة فى مسألة " اللهجة " تلك.ب - من الصعب أن نتهرب من إبهام ما ، ألا وهو الإبهام المتعلق بالسمات الواضحة ، وتلك غير الواضحة فالنطق " المعتاد " الذى لا يؤدى إلى إحساس ما بالغرابة يمكنه أن يتم دون أن يُلحظ ، بينما السمات غير الواضحة لا تنتج " مؤثرات المعنى " ذاتها التى تنتجها السمات الواضحة ، فنحن لا نسمع -"لهجة غائبة " إلا أننا إذا أكدنا على اعتيادية النطق فربما أنتج ذلك معنى عكسياً يؤرق المتفرج ويحيله بالتالى إلى غرابة ما.

٧-٣ العبارة و ما يتم تحويله إلي عبارة

عندما نصل إلى مستوى التلفظ بالعبارة نجد :-

أ- المستوى التركيبى (اللغوى) : حيث تتولد العبارة بتحويل ما يمكنه أن يحترم التركيب اللغوى ويتبعه ، أو أن يرسم مساره الخاص .

ب- وهكذا أيضاً ، التحميل، حيث إن العبارة المنظمة لا تحتوى عناصرللمعنى فحسب وإنما تحتوى أيضاً محاولة لإحداث شمولية فى المعنى ، فلم نعد نستطيع أن نكتفى بدراسة التقابلات الشكلية التى يصبح المعنى فى سياقها الدلالى(مثل أصل اللافظ ، وعيوب الكلام ، ونمط النطق ، بالدلالات المتعددة التى تحملها السمات المميزة معها) .

فعلى مستوى العبارة ، يؤثر التلفظ نفسه على معنى الملفوظ ، ومن المعروف فى هذا الصدد أن ستانسلافسكى كان يعدد أربعين طريقة لقول " إلى اللقاء مساءً " يتضمن كل منها معنى مختلفاً . ولنذكر مثالاً شديد البساطة والاعتيادية حيث اللافظ وحده هو الذى يستطيع تمييز عبارة " سوف يحضر غداً." عن"سوف يحضر غداً "؟ "عن عبارة الإجابة التى تقول " سوف يحضر غداً . "وهكذا أيضاً فإن اللافظ وحده هو الذى يستطيع - وتحديدا خلال التأكيد على كلمة ما (غداً مثلاً) - التمييز بين " سوف يحضر، غداً " حيث الاقتراح المهم فى فكرة الحضور ، وبين " سوف يحضر غداً " حيث المهم هو الموعد أو المهلة الزمنية . ونتفهم هكذا كيف أن التأكيد على كلمة ما يمكن أن يعطى لها معنى يؤكد العبارة ككل أو يعطى لها تحديداً كان ينقصها، أو يعطى معنى عكسياً لظاهر معنى الملفوظ، مما يؤثر فى روح المستمع بفقد الثقة أو الإبهام .

بيد أننا نعرف أن تقسيم الملفوظ يمكنه أن يتم وفقاً لقوانين تركيبية صارمة (أو أحياناً وفقاً لقوانين الملفوظ المعتادة غير المكتوبة لجماعة ما أو لأخرى) ، إلا أن هذا التقسيم قد يخضع لقوانين أخرى أيضاً مثل قوانين بناء البيت الشعرى وإليكم مثال لبيت شعر لراسين :

Le jour n' est pas plus Pur Que Le Fond De Mon Coeur

ولا شك أنه يمكننا إلقاء هذا البيت بشكل حيادى أو بطريقة تركيبية لغوية آلية، وإلا فأننا نستطيع أن نقسمه وفقاً لمقاطع البيت الثنائية بما أن البيت مكون من إثنى عشر مقطعاً .

Le jour , n'est pas , plus pur , que le Fond , de mon coeur

فى هذه الحالة ، تترك السمة الفطرية للتلفظ ومدى قربه من الواقع ، الساحة التعبيرية الشعرية .

كان الإلقاء الذى يطلق عليه إلقاء طبيعيا (وهو أسلوب الكوميدى فرانسيز لعدة عقود) يدور فى دائرة الخضوع التام للمساحة التى تتقارب فيها التركيبية اللغوية للنص مع نمط الكتابة الاعتيادية. وذلك بمساعدة نبرة الحديث وبتطويع البيت الشعرى لدمج النص فى خليط الملفوظ الاعتيادية وهكذا ، فقد أدت تلك الحرب بين ما هو فطرى وبين الكتابة، بين بناء البيت الشعرى وبين التركيبة اللغوية، إلى قتل الجميع.

ومن الممكن أن توجد العبارة الملفوظة التى تحترم تركيبية اللغة أيضاً ، سواء عن طريق تكرار تعبيريتها أو التكامل معها أو التقابل معها ، مثل اللعب بالكلمة ، مما يعنى إبراز عنصر معين من عناصر العبارة دون غيره ، وغالباً ما يكون هذا العنصر هو الفعل .

من هنا نلمس مشكلة " الإيقاع " ، أى العلاقة القائمة بين المستوى الصوتى للغة وكتابة النص، من حيث تتوالى المقاطع الكلامية القصيرة والطويلة ، والأزمنة الضعيفة والقوية ، وسرعة النبرة أو بطؤها (بالنسبة إلى " نبرة " ما متوسطة نعتبرها " غير محددة ") ويُعتبر الإيقاع عنصراً جوهرياً فى التعبيرية اللغوية الصوتية لخطاب الممثل والذى يتضمن : إيقاعا متصلا/غير متصل، بطيئا/ مسرعا، منتظما/غير منتظم . وكما نعرف، فإنه يوجد إيقاع " مكتوب " للنص اللغوى (مع الأخذ فى الاعتبار بعادات الكلام لجماعة ما أو لأخرى هى فى النهاية جزء من الجمهور) ،ويمكن أن يحتَرم

هذا الإيقاع أو لا يحتَرم،كما يمكن أن توجد مؤثرات تباين بين الأيقاع المكتوب فى شكله المقترح(والمتوقع)و" ترجمته" الصوتية؛ ونستطيع فى هذا الصدد أن نتحدث بشكل شرعى عن الترجمة(العبور من ملفوظ إلى ملفوظ آخر يعتبر معادلا له) (٥٨).

أول ما يستطيع ترجمة الإيقاع هو العلاقة بين الملفوظ و التلفظ ، أى بين هذا الأول والأوضاع (المتخيلة) التى يُنتَج فيها ؛ مثل الصعوبة أو البطء فيما يتعلق بعدم الحسم والإسراع عند الرهبة ، و التهدج عند البهجة ومن خلال الإيقاع تترك أوضاع التلفظ بصمتها على دلالية الملفوظ (أو بعبارة أكثر دقة على تأثير معناه) ، فللملفوظ فى حد ذاته وظيفة إشارية إلى جانب معناه الحرفى، فهو يصبح " إشارة " لأوضاع التلفظ النفسية وغيرها . من هنا تنشأ علاقة جدلية مثيرة للاهتمام ، فأوضاع التلفظ بالشكل الذى يعرضها به الممثل تعطى معناها لملفوظ الخطاب نفسه ، وعلى العكس من ذلك ، فالملفوظ بالشكل الذى يبدو فيه، أو فى مستواه المادى المشهدى (فى تلفظه المادى على خشبة المسرح) - يظهر باعتباره إشارة لأوضاع التلفظ فعبارة "أحبك" مثلاً عندما تقال على خشبة المسرح وهى ملفوظ ليس للدالة المرتبط به معادل إلا أنه لا يتخذ معناه إلا داخل نمط تلفظه (فهناك " أحبك " الولهة ، " وأحبك " اليائسة) تستطيع أن تفضى بجميع الأوضاع النفسية التى تم بثها فيها أى بالنفسية الخيالية للشخصية المتخيلة . ومن غير المجدى أن نذكر هنا أن هذا الملفوظ لا يفيد شيئاً فى الأوضاع النفسية الخاصة بالممثل الذى ينطق العبارة .

٧-٤ ما بعد الجملة

ينبغى أن يضع إلقاء الممثل فى اعتباره جملة أو كلية خطاب الشخصية الدرامية . فهذا الخطاب - كما رأينا - من شأنه أننا نستطيع تحليله إلى مقاطع (أو إلى تبادلات) أو فى شكل كتلة واحدة داخل متتالية مشهدية أو داخل جملة النص .

٧-٤-١ أنماط الإلقاء

يمكن لعملية التحويل إلى عبارة التى تتم داخل الخطاب الشامل الذى يوصله الممثل إلينا؛ أن تتم : -

أ- وفقاً لنمط متصل (فى مقابل نمط غير متصل) : يمكن خلال الإلقاء أن يحقق الممثل الربط بين المشاهد (مهما كان مستواها)، وفى هذه الحالة يكون الهدف تنظيم " مؤثرات المعنى " فى اتجاه التشابه مع الواقع، وفى اتجاه العلاقة معه ، أى العلاقة مع العالم المرجعى للمتفرج . ومن خلال تتابع حركات الخطاب المسرحى يبنى الممثل الشخصية الدرامية ويفسر عدم تتابعيه القصة الخرافية التى هو واحد من موصليها. وعلى عكس ذلك ، فإن أيه قطيعة بين سمات الإلقاء المميزة بعضها بعضاً ، ينتج أثرا لعدم التواصل ، أو للتساؤل أو اللاعقلانية .

ب- داخل متتالية واحدة من المشاهد حيث يتولى الإلقاء تكوين نوع ما من الوحدة، ويكون بصدد الإلقاء لمساحات كبيرة وفقا لـ " موقف أساسى " هذا الإلقاء مكلفاً بعرضه : وعلى عكس ذلك يستطيع الممثل - وهو " أسلوب تمثيلى " آخر- أن يشير إلى الحركات المتعددة خلال اختلافات التحويل إلى عبارة والإيقاع والنبرة وموقع الصوت والمشاهد المصغرة . فى الحالة الأولى ، يصبح المعروض " موقفاً للتلفظ " أو وظيفة للغة ؛ مثل نبرة السلوك الكلامى للتوسل أو للخوف. أما فى الحالة الأخرى، فالممثل يعرض العمل الدقيق للعلاقة بين اللغة والذات أو الآخر. ومن غير المجدى أن نذكر أننا لن نتعرض فى هذا الشأن لتقييم الأشياء أو إصدار حكم ما عليها ، وإنما سنتعرض لعلاقة كلية النص المشهدى أو جملته بما ينبغى أن يقال فى خطاب الممثل ومن خلاله . وحتى فى حالة تفتيت العمل إلى مشاهد مصغرة ، يوجد فى الإلقاء ما يكفى من السمات المميزة المختلفة المنتمية إلى أشكال محددة من التعبير ، وذلك كى يستطيع الممثل أن يحقق وجود ثبات ما بمساعدة سمات ثابتة أو متكررة - الصوت أو

الإيقاع – عندما يختلف التشديد والنبرة ؛ فعمل الممثل هو دوما بمثابة علاقة جدلية بين ما يؤدى إلى الدوام وما يؤدى إلى التغيير ، ومن المثير للاهتمام تحليل العناصر التى يتكون منها ثبات الإلقاء.

جـ- هناك تقابل آخر ذو أهمية أساسية ، ألا وهو التقابل الذى يأخذ فى الاعتبار الإلقاء المؤسس على البنية الخاصة بالخطاب المكتوب الذى يقوم بدوره على إظهار " الدال " (اللعب بـ مقاطع الكلام ، وباللهجات وبتركيب الجملة) وعلى " التعبير عن " المدلول ، وبخاصة اللعب بالمشاعر : هنا أيضاً نجد جدلاً يتأسس ويتدخل فيه عمل الممثل واختياره الخاص، وكذلك علاقته بالممثلين الآخرين وجملة الإخراج المسرحى أيضاً . أما الجزء الخاص بالمرجعية الذاتية فلا يمكن إلغاؤه حيث يمكن أن يكون له دور جوهرى ،كما يستطيع أن يكلف الشفرة الإيمائية وحدها بمهمة التعبيرية .

د- آخرا، يدرك المتفرج بحيوية شديدة التقابل فى الإلقاء بين ما هو " فطرى " وما هو " اصطناعى "، باعتبار أن ما هو فطرى لا يعنى أن " يكون الممثل على فطرته وإنما يحاكى " هذا النمط أو ذاك من الواقع حتى يتعرف المتفرج فيه على ذاته أو على ما يشبه ما يعرفه هو، بينما الصنعة تحمل دلالة صادمة أو يجسد الإلقاء الخاص بمجموعة من البشر يعتبرها المتفرج هامشية أو من الصفوة . وتبدو اللعبة بين الصنعة وما هو فطرى لعبة مركبة ، فما هو طبيعى يستطيع أن يرتبط بـ " الالقاء الخاص بالممثل " وهو إلقاء ربما يدركه البعض فى ذات الوقت على أنه صادم أو مصطنع (مثل الإيقاع غير المنتظم لجوفى أو العبارة اللاهثة لجورج بيتويف) .

٧-٤-٢ الممثل ووظائف الخطاب

نتعرض هنا لجوهر علاقة الممثل بالخطاب ومسئوليته نحوه ، أى إظهار "الوظائف ". ونستطيع أن نسترجع التحليل الكلاسيكى لجاكوبسون فنظهر أداء الممثل خلال

الوظائف الستة للخطاب ؛ وأولها الوظيفة الإفهامية حيث الحوار مجرد تحايل بغرض أن يفعل الآخر شيئا ما أو يقوله (٥٩)، وهكذا فإن أى مشهد صراعى هو بمثابة مواجهة بين وظيفتين إفهاميتين للخطاب .تلى ذلك الوظيفة المرجعية بوصفها عرضا للوقائع يتجه أساسا نحو المتفرج (٦٠)، ثم الوظيفة الانتباهية باعتبارها اتصالا لفظيا بين الأبطال وبين الجمهور (وظيفة مرتبطة / متقابلة مع الوظيفة الانتباهية للشفرة الإيمائية) ، ثم الوظيفة التعبيرية كبناء / ترجمة لتعبيرية الشخصية الدرامية، ثم الوظيفة الإنشائية (التى سنتعرض لها فيما بعد) على أنها إيضاح للسمات "الفيزيقية " للرسالة الخطابية ، وفى النهاية وظيفة ما وراء اللغة بوصفها تتيح للممثل خلال الإلقاء أن يعلق ويظهر معنى الخطاب (هنا أيضا بالارتباط / التقابل مع الشفرة الإيمائية) ويوضح " الشفرة " العامة .

٧-٤-٣ *أفعال اللغة*

تعتبر نظرية أو ستن الخاصة بأفعال اللغة (٦١) نظرية منيرة فيما يتعلق بالعمل الخطابى للممثل وهو العمل الذى نستطيع تحليله فى علاقاته بالوظائف الكبرى للغة :

أ- الوظيفة التى يوصل خلالها الممثل " المضمون " الأساسى لخطابه بأكبر وضوح ممكن .

ب- الوظيفة التى يؤثر الممثل خلالها عاطفيا على المُرسَل إليه (وهى وظيفة مزدوجة لأنها تضم الزميل الممثل والجمهور) .

جـ- الوظيفة التى يؤثر الممثل خلالها- وأثناء الحديث - بشكل يغير مسار الأحداث فيعد أو يقسم أو يخطر أو يأمر . . . إلخ .

٤٠٤٠٧ خطاب الفعل والتعبيرية

ليس هدفنا أن نحلل تعبيرية خطاب الممثل هنا ، فهذا الهدف لا يسعه مؤلَّف واحد بل من المرجح ألا يناسبه تناولنا لعمل الممثل ، لذلك يكفينا بخصوص التعبيرية المرتبطة بالخطاب أن نقول :

أ- إنها تجد موقعها فى نقطة ارتباط ماهو لفظى بما هو حول لفظى .

ب- إنها تغذى جملة الوسائل حول اللفظية التى يتشكل الإلقاء من تجمعها .

ج- إنها تبدو كما لو كانت لها مرسل إليه ثلاثى، أى الممثل ذاته وزميله المشارك والجمهور .

لنذكر هنا بأمر قاطع، أن التعبيرية متخيلة وواقعية فى ذات الوقت ، لأنها تستنفر مشاعر متخيلة لإثارة مشاعر واقعية لكن من نسق آخر . لذلك فنحن نشهد نوعا من المفارقة اللغوية حيث التأثير الفاعلى للخطاب هو التأثير الواقعى - إلا أنه متأخر - للخطاب المتخيل . ولنأخذ مثالاً على ذلك فى خطاب طاغية ما يهدد (لنقل نيرون مهددا يونس) فلا يخيف الممثلة فى مواجهته ولا حتى الجمهور؛ فهو" يتخيل " مشاعر الخوف التى يمكن أن تشعر بها الشخصية المواجهة للطاغية أو التى يتعين أن تشعر بها ، حتى يصبح الشعور الحادث شعور خوف خيالى منعطف عن الواقع، إلا أن " التأثير الفاعلى" للخطاب (بمساعدة جميع العناصر حول اللفظية) يجد موقعه لدى المرسَل إليهم الثلاثة : المتفرج والممثل المشارك و " الممثل ذاته " ولا شك أن قدراً كبيراً من هذه المفارقة يمكن إيضاحه إذا ما اعتبرنا الممثل بمثابة المرسَل إليه الأول فى الخطاب الذى ينتجه والذى يدركه هو فيزيقياً أولاً قبل غيره ، وكذلك يستطيع زعزعته قبل غيره ، فإذا كان الممثل يستطيع أن يُظهر الخوف الناتج فإن ذلك يعود إلى أن جسده الخاص قد أفرز الخوف الذى يحتويه الخطاب من هنا ، فالممثل يتأثر أولاً بالمؤثرات الفاعلية لخطابه الخاص ، مما يفسر بشكل مسبق تأثره بمؤثرات تنعكس عليه شخصياً تضع مشاعر الشخصية التى يجسدها موضع تساؤل . إن ما نسميه " صدق " الممثل

يمكنه أن يرتبط أول ما يرتبط بإمكان إحداث تأثير وظائفيته من خطابه الخاص على ذاته ، مما يدفعنا للتعامل بحيطة مع المقولات المعتادة حول تعبيرية الممثل بوصفها تعبيراً عن شخصيته الخاصة .

٧٠٤٠٥ *الفعل والعقد*

" القول، هو الفعل " ، والكلام فعل . تلك عبارة معروفة ، لكن هل ينبغى علينا فى هذا الصدد أن نذكر بأن الفعل فى المسرح هو فعل متخيل ، وأن الأفعال المرتبطة بالكلام لا تحدث بشكل فعلى ؟ فالممثل الذى يرفع يده ويقول " أقسم بذلك " لا ينطق بأى قسم . إن فعل القول يتم تأطيره و " تهميشه " بفعل ظروف تلفظ خاصة ، هى ذاتها ظروف العقد المبرم مع المتفرج ومفاده : " إن ما تشاهدونه يقع هنا ، لكنه غير حقيقى " (٦٢) . بيد أن مهمة الممثل تكمن تحديداً فى أن " يُنسى " المتفرج هذا العقد ويذكره به ، وأن يظهر وظائفية الخطاب وبخاصة وظائفيتة الفاعلية بوصفها مغسولة من أى محتوى ضمنى " من الواقع " ، هكذا يصبح على الممثل أن يظهر فعل القسم " أو فعل الوعد أو ببساطة فعل التأكيد باعتباره التزاماً بكلمة ما ، وعليه أن يظهره خلال نشاطه الخاص ، وإذن فعليه أن يظهر ظروف حُسن ممارسته بما يشكل مفارقة ما ، يبدو المسرح فيها بمثابة حقل تظهر فيه فعالية القول ، لكنه حقل خيالى أو مساحة لتظاهرة ما يبنى فيها الممثل نموذجاً مختزلاً للقول خلال إظهاره، وكيف أن القول هو فعل يقع على الغير . هكذا تعرض وسائل الممثل اللفظية و حول اللفظية القول بوصفه فعلاً، وذلك ليس فحسب فى الحالة التى يكون فيها الفعل منطوقا به (أمر أو قسم...إلخ) وإنما أيضاً فى جميع الحالات التى يكون فيها " غير مرئى" فيما يبدو(أمر، طلب ، تهديد ، سؤال ، متنكرون فى شكل توكيد عام) (٦٣) .

نضيف إلى ما سبق النمط الفاعلى الضمنى الخاص بالخطاب المشهدى والذى يُعد أمرا - مقتضبا مثل عبارة :" انظر - أنصت ! " التى يوجهها الممثل إلى المتفرج توجيهاً دائماً خلال وسائله الحول لفظية كالشفرة الإيمائية مثلاً . وأحياناً تكون هذه العبارة منطوقا بها فى شكل طلب أو سؤال موجهين مباشرة إلى الجمهور، إلا أن المتفرج

- حتى وإن ظن أنه نساه - يكون تحت تأثير "فعل القول" هذا ، والذى يتوقف عليه أيضاً " العقد " المبرم بين الممارس المسرحى والمتفرج .

٦٠٤٠٧ من أجل بلاغة ما للخطاب

هناك قدر لا يستهان به من خطاب الممثل ليس موجهاً إلى متلقٍ ما ، وذلك على اعتبار أن خطاب هذا الأول يأخذ فى اعتباره خطاب الشخصية الدرامية التى يؤديها . فى هذه الحالة ، يُعتبر هذا القدر من الخطاب مشيرا إلى الذات ، أو بعبارة أخرى فهو يحيل إلى بِنَى خاصة بالخطاب ، حتى أن هذا الخطاب لا يدل هنا إلا على نفسه وعلى تنظيمه الخاص من الناحية الصوتية والتركيبية اللغوية ، أى أنه لا يدل إلا على بلاغته الخاصة . من هنا فإن ما يصنع من الخطاب المسرحى موقعاً مفضلاً للإحالة إلى الذات، ومن ثم إلى البلاغة الخطابية؛ هو وضع التلفظ المسرحى ذاته وغموضه وإبهام المرسل إليه فيه . وقد يحدث أن يبنى الممثل عمله حول اللفظى على إبراز هذه البلاغة متفادياً أى شكل من أشكال " التعبيرية " ويضيف ميشيل برنار فى حديثه عن مثال ما لهذا النمط من الإلقاء قائلاً : " إنه بمثابة قراءة تسعى لأن تستقل عن المعنى ، وعن مدلول النص ، بل إنها تكتفى بإعادة البناء الصوتى للدفقات التى يولدها الفعل الصوتى الذى يقتضيه النطق بالبنى النصية وبطولها وإيقاعها ، وبثراء تكوينها وتسلسلها...إلخ "(٦٤) ويعد هذا الرد الذاتى للإلقاء - الذى يحيل إلى مجرد مادية العلامات التى ينتجها - مصدراً لمتعة مزدوجة لدى المتفرج ، ألا وهى متعة لعبة القول وموسيقانية القول الخالصة ، ومتعة النص ببناه البلاغية - المشابهة لمتعة الاستماع إلى قصيدة ملقاه لفظياً .

ونذكر فيما يتعلق بالنقطة الأولى ، بأن هذه المتعة الصادرة من القول الفيزيقى لا تقتضى معرفة المتفرج باللغة التى يتم بها هذا القول ، فالمتفرجون كانوا يستمتعون بحوار كامبييللو باللهجة الفينيسية (جولدونى - ستريهلر) حتى عندما كانوا لا يفهمون منه شيئاً ، أولا يفهمون منه القدر اللازم لإحداث هذا الاستمتاع (٦٥) . كذلك يعرف المتفرجون الغربيون الذين حضروا عروضاً للمسرح اليابانى المتعة التى

يحدثها الاستماع إلى دفقات اللغة اليابانية الرائعة فى المسرح بما فيها من لعب بالنبرات .

أما فيما يتعلق بالنقطة الثانية فهناك اعتراض وارد يتلخص فى أن الجمهور لا يتسنى له الاستماع إلى المستويات البلاغية بسبب ضيق الوقت، وهو اعتراض مقبول ومع ذلك يمكن الرد عليه بالقول بأن المتفرج يصعب عليه الوعى بالألعاب الصوتية وبعلاقة تلك الألعاب بالبلاغة النصية وصولا إلى شاعرية النص بأكمله ، إلا أن المخ يسجل تلك المعطيات المتعددة ويتعامل معها دون أن تمر تفصيلياً إلى الوعى ، مما يجعلها تؤثر فى النهاية على المتفرج ككتلة واحدة .

٨٠ التمثيل الصامت

ذلك عنوان لنص شهير كتبه مالارميه عن المسرح ، حيث الوجه - وبخاصة الفم - موقع لالتقاء القول بالجسد . وهنا أيضاً يمكننا أن نقول إن تحليل التمثيل الصامت حتى وإن كان موجزاً - يقتضى عمليات بحثية مطولة ، لذلك فسوف نكتفى ببعض الملحوظات حول مشكلة ما لا حدود لتعقدها النظرى والعلمى .

١٠٨ الدوال

إذا كان التمثيل الصامت يختص بجملة الوجه نستطيع إذن أن نعتبر كل تعبير تمثيلى صامت بمثابة كلية أو جملة ، أو بمثابة وحده معبرة تستخدم شمولية الوجه - أو يمكننا أن نجرى فصلاً تحليلياً وندرس العينين والحاجبين بمعزل عن الفم والعضلات المحيطة به . وفى بعض الحالات يصبح هذا الفصل بمثابة أمر واقع حيث يمثل الممثل بجزء ما من وجهه دون البقية .

يمكن لنماذج التمثيل الصامت أن تكون " تمثيلية صامتة " ، أى دون أداء كلمات ، وباستعارة أشكال ما من خبرة الحياة اليومية كما يعرفها المتفرج . لكنها يمكن أيضاً أن تكون مستعارة من عالم الثقافة ، من التصوير مثلا أو من السينما ، فشخوص مسرحيات كانتور يتم التعرف عليهم بوصفهم " أمواتا " لأن تمثيلهم الصامت ينتمى إلى أفلام مصاصى الدماء أو إلى الصور المشابهة لمومياوات كابوسينى دى باليرم Cappucini de Palerme (٦٦) . لكنه من غير المستحيل أن يلتقى هذا النوع من التمثيل الصامت غير المتوقع وغير المشفر بتطابق ما لدى المتفرج من ناحية سلوكه الداخلى ، حتى أن دلالته تصبح - إذا جاز لنا التعبير - محدثة وممهده لنوع ما من تأسيس شفرة جديدة فى النهاية ، فإن أداء التمثيل الصامت يمكنه أن يكون أداءً يفرض نوعين من الاستعارة للإشارة إلى شخصية درامية ما أو إلى موقف ما ، مثل أوهونو الممثل والراقص اليابانى البالغ ٧٢ سنة من العمر عندما كان يؤدى حركات صامتة بوجهه شديدة التعبيرية عن وضع راقصة أسبانية ما ، ومن هنا نشأ مؤثر استعارى غريب وقوى .



إن ما يعبر عنه التمثيل الصامت ربما يكون أكثر تنوعاً عما تعبر عنه الشفرة الإيمائية. فالتمثيل الصامت قد يكون :

أ) تعبيراً عن " ذات " بينما الـ " أنا " هى " أنا " الشخصية الدرامية ، إلا أنها يمكن أيضاً أن تكون " أنا " الممثل . كما أن مجال التمثيل الصامت هو مجال يستطيع أن يبرز هذا الاحتمال وذاك بنوع من التبادلية أو من الخفقان ، فالممثل " البريختى " يؤدى تمثيلاً صامتاً حتى يظهر أنه يعرض شيئاً ما. أما عرض الـ " ذات " فهى صيغة معادلة لما سبق ، حيث يمكن عرض الـ " ذات " بوصفها ثباتا ما، أو ثباتا " جوهرياً " حيث يميل الممثل إلى إعطائه وجهه الخاص -أثناء بنائه شخصية ما - مظهراً يوحى بأنه " منحوت من خلود تام "، ومثال ذلك جوفى وهو يؤدى شخصيته دون جوان ، وعلى العكس من ذلك يستطيع الممثل أن يظهر على وجهه ثبات الحياة أو دوامها بما فيها من مصادفات فى السيرة الحياتية الشخصية ومثال ذلك الوجه المدهش الذى أضفاه ميشيل بوكيه على شخصية سبونر (" ليست أرض أحد " بنتر - بلا نشون) الموسومة بإدمان الكحول والانهيار . لكن الممثل يستطيع كذلك أن يظهر " الكائن " فى تفتحه اللحظى على حقيقة ما لا تبدو رداً على أى شىء إلا أنها تؤكد على " أنا " ما لا يمكن تقليصها، ومن هنا ينشأ مؤثر إيهامى يهز المتفرج بوصفه تعبيراً عن "عمق" ما للكائن ربما يستطاع النفاذ إليه ، ومن أبرع من قاموا بهذا النوع من الأداء؛ الممثل الرائع جيرار فيليب .

ب) يمكن للتمثيل الصامت أن يكون - و ى الحال الأعم - رداً على إثارة خارجية مادية أو نفسية ، مثل الخوف أو الرغبة . بيد أنه من الصعوبة الشديدة أن نعتقد أن جميع المشاعر - وهو ما يخالف تراثا طويلا مررنا به - التى ينتجها المرء ليست تظاهرة للوعى أو للـ " أنا " المفارقة أو المجاوزة للواقع، وإنما هى رد على إثارات قادمة من العالم ؛ فالمتفرج ليس معتاداً على الاعتقاد بأن المشاعر

التى يظهرها التمثيل الصامت لمثل ما يؤدى مونولوجا هى بمثابة " رد " أو "جواب " على موقف ، كأن يكون مشهد السير أثناء النوم الذى تؤدية الليدى ماكبث ليس صادراً عن الـ" أنا " المجاوزة التى تسعى للتعبير عن نفسها ، وإنما هو رد نفسى على موقف توتر لا يطاق ، حيث يصبح التمثيل الصامت انعكاساً على وجه عدوان غير مرئى . هكذا فإن ما يعبر عنه التمثيل الصامت فى هذه الحالة ، هو هذا العدوان ، أى أن التمثيل الصامت يصبح إشارة .

ج) يمكن أن يبدو التمثيل الصامت كما لو كان قصدياً ، ويعبر عن إرادة - فعل يقع على الآخر ؛ مثل التهديد والتحديد والغواية . هنا يصبح هذا التمثيل عنصراً من الخطاب الذى يؤديه الممثل بنية التوجه إلى زميله ، وبالتالى يشكل جزءاً من القول - الفعل للممثل ممارساً الوظائف المعروفة ذاتها التى تمارسها عناصر الخطاب الأخرى (القول اللغوى والشفرة الإيمائية) . بيد أن التمثيل الصامت لا يمارس تلك الوظائف فحسب بل إنه يعبر عنها ، وربما يكون هذا النوع من التمثيل فى المسرح هو الموقع الذى تبرز فيه انعكاسية الخطاب الذى ينتجه الممثل كأوضح ما يكون، لا سيما أن هذا الأخير لا يعبر عن القول . الفعل فحسب بل يعبر عن أنه عبر عنه .

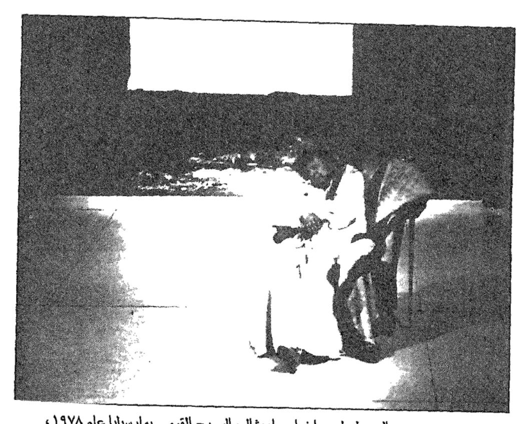
٠٤٠٨ *التمثيل الصامت والقول - الجسد : إشارة ومثير*

إذا كان هناك عنصر لا يمكن فصله داخل العملية المسرحية إلا نظريا أو إجرائياً ، فإن هذا العنصر ينبغى أن يكون التمثيل الصامت ، وإذا أعطينا لهذا النوع من التمثيل هذا الموقع الحاسم فى تناولنا. فإن ذلك يرجع إلى أنه " وسيط " بين الشفرة الإيمائية (القول - الجسد) والقول الصوتى .

وهناك ملحوظة عامة علينا أن نذكرها مهما بدت -فى شكلها- مفارقة ؛ فالتمثيل الصامت هو " حامل " التعبيرية على عكس الشفرة الإيمائية ، وبخاصة البشرية منها ، ومن المعروف أن الشفرة الإيمائية فى مستواها " الحيوانى " لها دلالتها التى حددها لنا

علماؤها مثل لورنز ، كإيماءات الكلاب مثلا تعبيراً عن الخوف أو التهديد أو الحنان ، ومن هنا فالممثل ينتج تمثيلاً صامتاً ما كإثارة مباشرة ذات دلالات مسبقة يدركها المتفرج كنوع من العدوى الشعورية. من هنا فالعلاقات الناشئة من الشفرة الإيمائية تعتبر شديدة الإثاره للاهتمام ، حيث يسمح التمثيل الصامت للممثل بأن يترجم مالا يستطيع جسده أن يعبر عنه فى موقف ثبات . وعلى عكس ذلك فإن حركات جسد الممثل (الإرادية التى يدركها المتفرج على أنها لا إرادية) تسمح بإظهار ما يزعم التمثيل الصامت أنه يخفيه . هكذا يمكن للتمثيل الصامت أن يبرز التناقضات ، بل بعبارة أوضح ، يستطيع التمثيل الصامت والشفرة الإيمائية أن " يعبرا " عن أشياء متباينة دون أن تكون متناقضة ، ومن هنا يعمل التمثيل الصامت باعتباره إشارة لـ"اهتمام آخر " يضاف إلى الاهتمام الفيزيقى الرئيسى .

يسمح التمثيل الصامت كذلك بالتعبير عما تعجز الأنشطة الجسدية فى التعبير عنه، أو ما يمكنه أن يكون موضوعاً للرقابة ، فالتمثيل الصامت لماريشال فى " مريض الوهم " (موليير – ماريشال) كان يعبر بدقة مرهقة عن مصاعب المرض وإحباطات الرغبة الحادة بسببه . أما تمثيل آلان أوليفيه الصامت أثناء خنقه طفلا بمنشفة فكان يترجم – خلال فتح الفم بعصبية – " تعاطفاً " فيزيقياً ما مع الطفل المخنوق ، وهكذا أوجد الممثل مخرجاً من الرقابة الموضوعة على فعل القتل ، وتم توظيف السمه التمثيلية الصامتة باعتبارها إشارة مجازية عن الإسفكسيا .



مريض الوهم لموليير، اخراج ماريشال، المسرح القومي بمارسيليا عام ١٩٧٨،

التمثيل الصامت والكلام والجسد

تصوير : برنان

٥٠٨ التمثيل الصامت والقول اللفظي : الفم

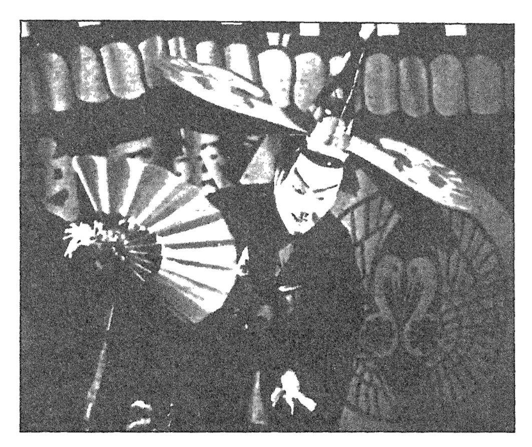
سواء كان التمثيل الصامت والقول فى موقع التقابل أو الامتداد كل مع الآخر؛ فهما فى ارتباط دائم لمجرد أن عضو الكلام (الفم) فى مركز حركة التمثيل الصامت بالوجه ، من هنا فالفم - القول والفم التمثيل الصامت هما ذات الأداة ، فكل ما يعد انفتاحا على الآخر (فى شكل مناداة أو رفض أو سؤال وإثارة) يمر خلال فتحة الفم . كما أن تلك العلاقة المزدوجة مع الآخر - لأنها صامتة ولفظية - هى علاقة مجازية أيضاً فى علاقتها بوظائف الفم الأخرى ، مثل وظيفة الشفاهية ولذة الأكل والعض والتقبيل . وتبدو تلك النقطة الفيزيقية التى يرتبط فيها القول بالتمثيل الصامت بمثابة صورة مجازية عن اللذة الأولى لدى المتفرج ، أى عن لذة ثدى الأم ، وربما كان ذلك يميز عروض الكلام عن غيرها .

وربما يتعين علينا أثناء دراسة عمل الممثل أن نفحص بانتباه شديد العلاقة بين القول وبين ما يعبر عنه الفم الذى يُعتبر موقعاً مميزاً للحركات الكلامية الكبرى ، لدى درايوفو مثلا، أو لدى شارلى شابلن فى السينما .

ونستطيع أن نتفهم خلال ذلك السلوكين المفتاحيين لأى تمثيل صامت، ألا وهما"الفتح " و " الإغلاق " المتقابلين والمترابطين ؛ فهناك الفتح - الإغلاق فى اتجاه الآخر (الممثل المشارك) و / أو فى اتجاه الجمهور - مع إمكان وجود تمثيل صامت مقابل فى اتجاه هذا المرسل إليه أوذاك. ويمكن تقسيم هذا الأداء بكامله إلى قسمين، أو إلى نوع من الأخذ والرد يسمح للمتفرج بالمشاركة التمثيلية الصامتة مع الممثل، ومن هنا ينشأ جزء مهم من كوميديا التمثيل الصامت - المتكلم (مثل غمز العين نحو الجمهور الذى لا يُعد مجرد صيغة بلاغية بسيطة). كذلك فالتمثيل الصامت هو بمثابة موقع يظهر فيه بوضوح الخطاب المزدوج للممثل ولقرينه المرسل إليه وللممثل المشارك والجمهور . ويحدث أحياناً أن يخرج الممثل - خلال التمثيل الصامت - من القصة المتخيلة ليحذر الجمهور ويبنى معه علاقة تثير ردا ما وإن كان خيالياً .

٠٦٠٨ القناع

إن القناع هو ضد – التمثيل الصامت ، فهو علامة ثابتة تحقق ثبات علامات الوجه الذى هو ثبات يخالف تحرك التمثيل الصامت خلال تأكيده سمات فردية ما ، ويُعد القناع تعبيراً – أو نسقاً معبراً بالأحرى – يمنع أية مبالغة فى التعبيرية كما يشير بشكل دقيق إلى جسد – فردى، لذلك فما يعبر عنه القناع منمط ، لأنه يختص بـ " نمط " معين من الشخوص الدرامية (الأقنعة الأسيوية) و/ أو بـ " نوع " معين من العروض المسرحية (الأقنعة القديمة) .



القناع في يامبوشي–كاجورا لسلف النو واكابوكي) إنتاج كائن آخر .

تصوير :كلود بريكاج

وأيا كان أسلوبه وخصائصه (فالقناع متعدد الأشكال) فالقناع فى المسرح يعبر عن شيئين :

أ- تأكيد السمة المقدسة للاحتفالية المسرحية التى تخفى وراءها سمات فردية لإنتاج كائن آخر (٦٧) .

ب - خلع تعبيرية الوجه الفردى عن الممثل لإنتاج نسق علاقات شديد الاختلاف يقع فيما بين " التمثيل الصامت " الثابت بالأساس وبين الشفرة الإيمائية . من هنا فالشفرة الإيمائية هى التى تقود خلال هذا النسق من الأداء ، أو لنقل أن الذى يقود هو علاقة الجسد بالعالم . وبعبارة أخرى ، فنحن نشهد طوال العرض المسرحى علاقة ما بين العنصر (القناع) والعناصر المتحركة ب ، ب١ ، ب٢ ، ب٣، . . . إلخ . ويتبع " قول " القناع قول الجسد ويعتمد عليه ، ومن هنا ينشأ نوع من التبسيط ومن تعميم العلامات التى ينتجها الممثل ، إلا أنه تنشأ فى ذات الوقت إشارة إلى علاقة الشخصية الدرامية بالعالم ، وهى علاقة تربط تلك الشخصية بالاستخدام الانثروبولوجى للقناع . (٦٨) .

فى النهاية ، يعبر القناع عن علاقة خاصة بالقول أو بالكلام ، فبما أن الفم مخفى فإن مصدر الكلام مخفى كذلك ، وهكذا يصبح الكلام بلا أصل ، ويصبح القول الصادر عن الشخصية الدرامية (Persona، القناع) بمثابة نزع لصفة الفردية عن الخطاب (٦٩) .

٢٠٦٠٨ *القناع والمكياج*

يُعتبر الماكياج فى المسرح بمثابة قناع ، وما من أحد يجهل ذلك ، بل ربما استطعنا القول بأنه قناع مرن . ومثالنا على ذلك ، ماكياج الكاتا كالى الذى يبدو طقساً تصاحبه صلوات وينتج عنه نوع من القناع السميك الذى يمحو ملامح الممثل (فمن المستحيل التعرف عليه فى شخصيته الفردية) ويضفى عليه سمات نمطية للشخصية الدرامية التى يؤديها . أما ماكياج الكابوكى اليابانى الذى تقل فيه العلاقة مع النسق



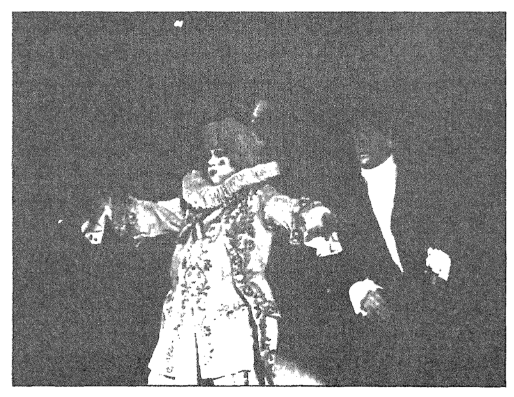
ماكياج : تنكر الممثل الياباني تاماسابوري

تعبيرية الماكياج

تصوير :شينوياما

المقدس ، فيتسم بالدقة وبسمك التكوين ، لا سيما "أقنعة" أو ناجاتا (٧٠)

في جميع الحالات ، لا يخفى الماكياج ملامح وجه الممثل بالكامل ، كما يسمح له في التمثيل الصامت (مثل الأداء شديد التعقيد والرقى لممثلى الكاتاكالى ومثل التعبيرية المدهشة لممثلى الـ " أوناجاتا " .



١٧٨٩ لآريان منوشكين ، بمسرح الشمس ، عام ١٩٧٠, ماكياج المهرج.

تصوير :برنان

من هنا يتأسس جدل حساس بين الماكياج – القناع الذى يعطى الشخصية الدرامية ملامحها المميزة، وبين أداء عضلات الوجه الذى يستثمر عناصر القناع – الماكياج أو يستنطقها (الحاجبان ، ركنا الفم) بهدف التعبيرية . فى هذا السياق ، نجد جميع درجات"السُمك" و " الأسلبة " فى الماكياج وصولاً إلى التزين المتمسرح الخفيف لوجوه النساء فى الحياة اليومية ، وأحياناً لوجوه الرجال .

٣٠٦٠٨ *أرلوكان ونصف القناع (٧١)*

إن نصف القناع ليس قناعاً مثل غيره، فمما لا شك فيه أنه ينمط وجه الفرد بعد أن يمحوه سواء وضع محله ملامح آرلوكان المميزة أو ملامح غيره ، إلا أنه يختلف عن القناع الكامل من حيث أن هذا الأخير يجسد الشخصية الدرامية ويعزلها (فى شكل قناع) فى ذات الوقت ، بينما نصف القناع يمحو فردية الممثل ثم يبرزها خلال التمثيل لأنه يترك الفم حرا ويحرر أيضاً علاقته بالشفاهية،ومن ثم بالجسد الحيوانى، من هنا فنصف القناع هو إبراز للجسد الجروتسكى أو عرض له بجميع فضائله الكارنفالية(٧٢)

لذلك فليس من المدهش أن نجد آرلوكان يحمل نصف قناع أو يستخدم ماكياجاً يبرز فما ضخما أو بطنا منتفخا جرو تسكيا ؛ فما يهم فى الشفرة الإيمائية فى هذه الحالة هو دور نصف القناع وماكياج الفم باعتبارهما عناصر مرتبطة ببناء الشخصية الجروتسكية (٧٣) .

٠٩ *الممثل بوصفه كلية*

إزاء هذا التفتيت فى التحليل – الذى لا يُقطِّع فحسب نشاط الممثل بل يعيد بناء علاقات لا نهائية وإمكانيات جدلية شبه لا محدودة بين مختلف مستويات هذا النشاط- يرد الممثل علينا بحضور واحد ومتحد لجسده ولصوته ، هذا الحضور الذى لا يمكن إنكاره ولا يمكن تفتيته -مثله كمثل الذرة ذاتها- أيا كانت التناقضات التى يبرزها أو يعرضها ، وخلال هذا الحضور يقدم الممثل للمتفرج العرض المسرحى والمتعة

التى لا يجوز مقارنتها بأيه متعة أخرى،كما لا يمكن مقارنة مؤديها بأى مؤد آخر لمتعة أخرى، مثله كمثل الملك فى لعبة الكوتشينة .

إن عمل الممثل هو بمثابة كلية ، ليس بسبب التراكم أو الإضافة ، وإنما بسبب البناء النصى ؛ فمنذ اللحظة التى يتعلق فيها الأمر بالنصية أو بما هو مكون من نص ، يصبح من المشروع البحث عن المبادىء المنظمة لهذا العمل النصى ، وتحديد عدد معين من التقابلات البنيوية التى تسمح للمتفرج بالتعرف على ذاته فى ذلك النص من خلال:

أ - ما هو توافقى وما هو غير توافقى ، وهى تصنيفات أساسية لأى عرض مسرحى حديث . مما سنعرض لأهميته فيما يلى :-

التصادم أو التحويل إلى التجانس لمستويات العلامات : حيث يترك الممثل تلك التصادمات تتعايش أو يحتويها .

التوافقى فى مواجهة التتابعى فى لا تتابعية العرض المسرحى : حيث يستطيع الممثل أن يجتهد لتحقيق وحدة أدائه أو يستطيع أن يظهر " تحولات "هذا الأداء .

ب- المصادفات فى مواجهة التوحد بين الممثل و الشخصية الدرامية ، مثل إبراز الاختلاف بين علامات هذا وذاك أو الاجتهاد بهدف إعطاء المتفرج الانطباع بأنهما كيان واحد ، ومن هنا ينشأ أسلوبان متقابلان فى إظهار الممثل ذاته العارضة ، أى إظهار أدائه أو إظهار ذاته الجوهرية (٧٤) .

ج - مستوى التعبيرية : مثل البخل فى العلامات المعبرة أو الوفرة فيها :الازدواج الكلاسيكى فى مواجهة التعبيرية "الباروك" (٧٥)؛ بالإضافة إلى التقابل بين أنماط التعبيرية؛ حيث نجد مثلاً التعبيرية المباشرة فى مواجهة الوظائفية غير المباشرة للعلامات (الاستعارية أو المجازية) .

د - التأكيد على الكلام (الإلقاء - التمثيل الصامت) فى مواجهة التأكيد على الشفرة الإيمائية (الشفرة الإيمائية - التمثيل الصامت)

١٠ - مالا يمكن الإمساك به

إذا كان الممثل يقدم باقة العلامات ، والخطاب المنظم الكافى فى علاقة واضحة مع مجموع العلامات المشهدية ، فإن أداءه لا يكتمل عند هذه النقطة حتى وإن كان ملقياً مثالياً للكلام . فالممثل فى نظر المتفرج العادى ، والمتفرج المتخصص فى السيمياء ليس أداءه للتأمل والتحليل ، وإنما هو تجسيد للرغبة (٧٦) ، ومع ذلك فوراء هذا التجسيديُعتبر الممثل - أو ينبغى عليه أن يكون - مساحة تسمح بالمشاعر وبأداء المتفرج .

وفيما بين ما يجسده على خشبة المسرح وما ينتجه من علامات فردية مرتبطة بشخصيته ، وبين أسلوبه الخاص فى الابتسام ونظرته أو شكل فمه ، وبين العلامات التى يبثها باعتباره منتجاً لخطاب ما (لفظى - إيمائى)؛ هناك مساحة ما معتمة - ولعل الفائض الذى لا يمكن تحليله لا يكمن فحسب فى الجسد الفردى للممثل (الجسد والصوت) ، بل يكمن فى فائض ذلك الفائض نفسه ، أى فى المساحة التى يعرف فيها المتفرج أن الشخص الماثل أمامه ليس هو الشخصية الدرامية وإنما ممثل بعينه له خصائصه ، ومع ذلك فهو يتنقل فيما بين الكيانين و يتراقص .

إن ما ينتجه الممثل هو مالا يمكن حسمه . أما التصادف بين الممثل والشخصية الدرامية فهو ما يدفع الجمهور للقول بأن ذلك الممثل " لا يمكن نسيانه أبدا فى ذلك الدور " . و " عدم النسيان " هنا هو تعبير لفظى قاصر لما لا يمكن التعبير عنه لأنه ينشأ من علاقة الممثل بالدور ومن علاقاتنا به ومن علاقته بدوره ، مما لا يمكن تعريفه لأنه واقع فى مساحة لا تتمكن منها الذاكرة ولا يمكن الإمساك بها إلا فى صورة نفى أو غياب ما. ومثال ذلك تينو كارارا فى دور لير ، وفالنتينا كورتيز فى دور ليوبوف فى " بستان الكرز " . . . .

تقع مهمة الممثل بالتحديد فى ترك تلك المساحة مفتوحة لنشاط المتفرج الخاص ، حتى يصبح الممثل خارج ذاته وداخل عين المتفرج ورغبته. كان بريخت يعرف تلك

الحقيقة جيدا بفعل علمه اللانهائى والشكسبيرى ؛ فإذا كان الممثل البريختى واقعاً تحت إثارة تدفعه إلى الانفصال عن الشخصية الدرامية التى يؤديها كما لو كان يحملها على طرف ذراعه أو يشاهدها فى مرآة ، فإن ذلك لا يهدف فقط إلى الإفصاح عن وضع الشخصية بشكل مباشر ، بل يهدف أيضاً إلى القول بأن الممثل هو الشخصية الدرامية وليس هى فى ذات الوقت ، أو أن الممثل متواجد أمام الجمهور وليس متواجداً أمامه فى آن واحد ، كما يهدف فوق ذلك إلى إبراز بحث المتفرج ذاته عن الفائض الإنسانى لما يشاهده والذى يقبع فيما يربط الممثل بالدور وما يفصله عنه فى لحظة واحدة . إنها رحلة لا يمكن الإمساك بها ، مثلها كمثل الرغبة التى يستحيل إشباعها ويستحيل سماعها ورؤيتها. لقد كان بريخت عبقرياً لأنه اقترب ببراعة من تلك الرحلة أو تلك المساحة الغامضة وأراد أن يلعب بها وبالرغبة التى تولدها (والتى هى "اللذة" نفسها وفقاً لكلماته) فيما يمكننا اعتباره بمثابة قراءة للعالم .

وأحياناً، وفى ثوان ولحظات منزلقة ، يعتقد المتفرج أنه أدرك - مثل الضوء المباغت - تطابقاً مستحيلاً بين الصورتين ، فهل هو الذى خلقه أم أنه ظهر بفعل عمل الممثل ؟ إنه تساؤل لا يمكن حسمه ، وربما كان ذلك سبب لذة المتفرج .



هوامش الفصل الرابع

١- عديد من المهن تسقط دلالتها على الأفراد، فالزى الرسمى لرجل الشرطة يصنع منه علامة (إشارة إلى القوة العامة)، إلا أن النشاط المسرحى يسقط دلالته على الفرد- الممثل خلال شخصيته كلها.

٢- ربما استطعنا أن نتحدث عن نسقين من العلامات، كأن تعمل العلامة الواحدة خلال نسقين مختلفين، فالسجود على الركبتين بالنسبة إلى الممثل الطرطوف يعنى أيضاً إنتاج علامات إيمائية يمكنها أن تعجب المتفرجين على اعتبار أنها شفرة إيمائية خالصة. (انظر فيما بعد إلى الشفرة الإيمائية).

٣- على سبيل المثال فى المسرحية التى كتبها وأخرجها ريتشارد ديمارسى عن نص للويس كارول.

٤- رغم أن مصطلحى "حكاية خرافية" و "حكاية" ليسامترا دفين، فنحن نستخدمهما كثيراً على أنهما شبه متقاربين، فوظيفتهما واحدة فى المجال المسرحى.

٥- انظر فيما بعد : "الممثل وخطابه".

٦، ٧- نعلم ما ينتج عن ذلك فى أداءات الممثل، فإذا سار ذلك على ما يرام أصبح خطابه هو الذى يسير على ما يرام، وأصبح الممثل صاحب الفضل فى ذلك. أما إذا لم تَسيرْ الأمور كما ينبغى فإنه يكون خطأ المخرج الذى أساء استخدامه. والخطاب الذى يطرحه المخرج هو التناسب الصحيح مع خطاب الممثل.

٨- تعض الماريونيت- المرأة الصغيرة على منديلها حتى لا تخون نفسها فى قمة محنتها (حيث فقدت ابنها)، وذلك عن طريق دبوس مركب فى طرف فمها.

٩- يعتبر "الكتاب" البريختى تكريسا لكل ما تضمه مادية العرض لمسرحية من مسرحيات بريخت.

١٠- إن عملنا لا يهدف إلى إقامة معايير ما، وخطابنا لا توجهه المفروضات أو الواجبات، لكنه يبدو لنا فى حالات نادرة أن هناك ظروفاً مفضلة للعرض المسرحى فإذا لم يكن النموذج الفاعلى للنص الدرامى واضحاً أصبح من الصعب صياغة رغباته وبدا الأمر مثل الصناديق الفارغة من محتواها، لكنه يبدو لنا من الخطير أن يتحدى المخرج المسرحى وجود النماذج الفاعلية لأن المتفرج حينئذ لا يفهم ما يحدث إذا كانت القوة الكبرى أمامه ليست محددة بوضوح.

١١- وإليكم مثال ظريف على ذلك : فى "اختفاءات" للويس كارول الذى أخرجه د.ديماريس، كانت المقابلة المميتة بين كاستور والجزار الذى يريد موته (يريد"جلده") مقابلة ضعيفة أمام البحث المشترك الذى يقوم به جميع الشخوص من الفاعلين، ومن هنا فإن تفضيل العلاقة النفسية للعداء ربما تكون خطأ حرص المخرج ألا يقع فيه.

١٢- كلود بروමون "منطق الحكاية" وسوى، ١٩٧٣، ص١٣٤.

١٣- انظر فى "قراءة المسرح"، فصل "الشخصية الدرامية".

١٤- انظر فيما بعد : "مشكلة النماذج".

١٥- وهكذا فإن "عطيل" التى أخرجها زاديك كانت تظهر ممثلاً- ملكاً- زنجياً معتمداً على شفرة ثقافية ما مرتبطة بالتجربة التاريخية للمخرج نفسه، وللممثلين والمتفرجين. للدرجة التى صرخ بها أحد المتفرجين فى مناقشة عامة حول المسرحية قائلاً أن "عطيل هو بوكاسا الأول" بينما رد عليه زاديك بأنه تصوره "أمين دادا..."

١٦- انظر أمبرتو إيكو "قراءة فى الحكاية الخرافية".

١٧- فى إخراج حديث لمسرحية "الوهم الكوميدى" اتخذت شخصية مصارع الثيران مسحة حزينة وحالمة بعيدة جداً عن الجروتسك.

١٨- فى رأى جريماس- وعلى عكس "الدور"- يعتبر الممثل شديد الفردية. ونعتبر نحن السمات المميزة للممثل وتلك المميزة للدور على مستوى واحد من إعطاء الطابع الفردى بينما الفرق بين هذه وتلك لا يكمن إلا فى العلاقة بالشفرة.

١٩- انظر "المسرح" (جورداس) : "النص المسرحى".

٢٠- من الملحوظ أن السمات المميزة المائلة للفردية والتى تتعلق بالشخصية الدرامية لا تنفصل كل عن الأخرى، وذلك على عكس السمات المميزة المحددة للممثل ذاته ولمساره.

٢١- انظر روبير أبى راشد: "أزمة الشخصية الدرامية فى المسرح الحديث".

٢٢- يتوازى وهم الفاعل الموجود مع وهم "الشعور" الذى أشار إليه ديدرو فى "مفارقة حول الممثل" فهناك سلسلة وهمية من المشاعر، حيث "تشعر" الشخصية الدرامية بشعور ما "يشعر" به الممثل بدوره و "يشعر" به المتفرج فيما بعد، أو المتوقع أن يفعل كذلك. من هنا ينشأ وهم ثلاثى، فلا أحد يشعر بهذا الشعور، فالشخصية الدرامية هى كائن من ورق يستحيل أن يشعر بشىء ما، والممثل يشعر بأشياء على خشبة المسرح لكنها ليست ما يظهره، وكذلك المتفرج الذى يشعر بمشاعر أيضاً لكنها ليست نفسها ما يشعر به الممثل أو الشخصية الدرامية. وإذا كنا نرى ممثلاً يعانى على خشبة المسرح فينبغى أن نتذكر أن الممثل ذاته كشخص لا يشعر بهذه المعاناة ولا المتفرج الذى يتلقاه ويستعيد أداءه. وعندما تحدث ستانسلافسكى عن الذاكرة الانفعالية لم يكن يشير سوى إلى مشاعر فردية كامنة ينبغى على الممثل استعادة طاقتها لإظهارها خارجياً بتطابق ما فى الشحنة الشعورية.

٢٣- سوف نحتفظ هنا بأهمية مشكلة إعداد الممثل، أى تلك التى توظف أنساق علاماته، إلا أننا لن نتطرق إلى مشكلة السبل الفكرية والخيالية والفيزيقية التى يتخذها الممثل كى يقوم بمهمته.

٢٤- يستخدم العرض المسرحى المعاصر اللعب على الجنس أو السن استخداما واسعا.

٢٥- بريخت : "كتابات عن المسرح ٢" ، ص٤٥٢.

٢٦- من أفضل نماذج الإيماءة، الصوت، نموذج "ماسا" الذى أدته إيڤلين إيستريا فى "النورس" (تشيكوف - بانتييه) حيث الصوت الأجش والسيجارة اللامبالية يبدوان حيلا ظاهرية توحى بالإرادة القوية لإخفاء/ إظهار الكارثة الشعورية.

٢٧- Isotopie : "المقصود بها مجموعة من الفئات الدلالية المتكررة تسمح بقراءة متجانسة للنص." (جريماس)

٢٨- انظر فيما قبل فى الفصل الأول.

٢٩- انظر فيما قبل فى الفصل الثانى.

٣٠- عن النص المثقوب، انظر الفصل الأول.

٣١- انظر العرض الذى أخرجه فيليب أدريان.

٣٢- يوضح ألتوسار كيف أن ما يحدد الكائن الاجتماعى هو "الوضع المتخيل" بقدر ما هو الموقف الاجتماعى الملموس.

٣٣- انظر فيما بعد فى الفصل الخامس.

٣٤- انظر "قراءة المسرح" .

٣٥- سوف نرى أن العلاقة بالماضى هى من صميم عمل المخرج المسرحى، انظر فيما بعد فى الفصل الخامس.

٣٦- نعلم أن الفن هو إجراء يؤسس شفرة، مما لا يستثنى الممثل بوصفه فناناً من هذه الشفرة.

٣٧- فى إحدى العروض القديمة لمسرحية "أندروماك" (بارو) كانت چينيفيف باج ترقد على الأرض وتلقى عباراتها بلا اكثرات وبلا دقة فى مخارج ألفاظها، سامحة لنفسها بحرية كبيرة، مما ظهر بوضوح شديد بسبب التباين- الشفرة "الكلاسيكية" التى كان يستخدمها الممثلون الأخرون.

٣٨- فيما يتعلق بمشكلة الإيمائية نشير على القارىء بالرجوع إلى المقال الحاسم لجريماس بعنوان "ظروف السيمياء فى العالم الطبيعى". أما عن نقطة التدوين، فنشير بمقال كوشلين "تقنيات جسدية وتدوينها الرمزى".

٣٩- حول هذه النقطة الرئيسية انظر فى العدد نفسه من المجلة، مقال جوليا كريستفا "الإيماءة، ممارسة أم تواصل".

٤٠- حول هذه الجزئية انظر أعمال حول "البعد المخفى واللغة الصامتة" التى تدرس السمة الاجتماعية للمسافة بين الأجساد الآدمية وفقا لثقافاتها.

٤١- الإيماءة بوصفها إثارة مبرمجة : أمبرتو إيكو والممثلين العصافير فى "مؤتمر العصافير" (بيتر بروك).

٤٢- "نحن نتكلم بأعضائنا الصوتية، لكننا نتحاور بأجسادنا كلها؛ فالحوار يقوم على أكثر من مجرد تبادل الكلمات المنطوقة. ويُستخدم مصطلح" حول -لغة "- لغة للإشارة إلى أنشطة الاتصال غير اللفظى المصاحبة للسلوك اللفظى فى الحوار."(أبر كرومبى "حول- اللغة : الاتصال فى التفاعل وجها لوجه". لندن، بنجوين، ١٩٧٢ص٦٤).

٤٣- انظر أعمال ب. كونستان وفريقه لمسرح كورنوف.

٤٤- نجد هنا المقابلة المحورية لأى تأمل حول المسرح سواء فى الكتابة الأدبية أو على مستوى العرض.

٤٥- إطناب فى حالة إذا ما كانت الإيماءة زائدة عن المطلوب، وإسهاب إذا ما كانت تطويراً لازما يعطى دلالة إضافية: فى "عدو البشر" من إخراج فيتاز، كان آرسينوى فى إعلانه الحب إلى آلسست وهو واقف خلفها- يداعب رأسها دون أن يلمسها، فكانت الإيماءة تضيف فكرة الحب الذى لا يجرؤ على الاعتراف بوجوده كاملاً فيسلم نفسه إلى "مناورات تغلفه".

٤٦- فى "كراسات المسرح" ، لوفان ، رقم ٣٧، ص ٤٠.

٤٧- حول الشفرة الإيمائية :"نقصد بذلك تركيبة متكاملة من الإيماءات المعزولة والمختلفة المرتبطة بمعانى، والتى هى فى أساس مسار إنسانى يمكن عزله عما حوله، كما يتعلق بسلوك مجموعة تشارك كلها فى هذا المسار (إدانة رجل من آخرين، تحرر معركة..إلخ)؛ أو المقصود بها تركيبة من الإيماءات والمعانى التى بمجرد ظهورها لدى فرد معزول تفتح الطريق لمسارات ما (السلوك غير الحاسم لهاملت ، منح الذات للمهنة عند جاليليو...إلخ)؛ أو المقصود بطريقة أبسط هو السلوك الأساسى لرجل ما (مثل الإشباع أو الانتظار). وتحدد الشفرة الإيمائية العلاقات بين البشر" (بريخت،كتابات عن المسرح،٢ ،ص٩٥)

٤٨- انظر الصورة الفوتوغرافية والتعليق عليها.

٤٩- من هنا نجد جميع حيل التنكر واللعب بالصوت الذى يوحى بجنس آخر.

٥٠- عندما لعب فاكوندو بو دور التوأمين فى "التوأمان الفنيسيان" (جولدونى- مجموعة Tse) كان يفرق بينهما بالسلوك وأسلوب إلقاء العبارات ونبرة الصوت.

٥١- فى إحدى عروض "سورينا" (كورنى-م.ميجيل) كان استخدام الهمس- المتاح فى قاعة مسرحية صغيرة- يتحد مع الشفرة الإيمائية (الشخوص الملتصقون فى الجدران) لإظهار جو الطغيان والإرهاب.

٥٢- أنظر مثلا المشهد الشهير الرائع فى "طرواديات" (يوريبيدس- سيريان) عندما تتقاطع عبارات أندرو ماك وهى تبكى فوق جسد ابنها، مع صراخها المنغم بشكل مدهش.

٥٣- نتيجة خرافة هى أسلوب الإلقاء المدرسى القديم ونبذه المدهش للهجات الإقليمية.

٥٤- المعنى الأول لكلمة Emphase (من الأنجليزية Emphasis هو التأكيد.

٥٥- ليس بدون "مؤثرات معنى".

٥٦- لقد رأينا بالفعل تجربة مشابهة لذلك عندما مثل ممثل إقليمى هاو دورا فى مسرحية لم يحتج فيها إلى استخدام مواهبه الكوميدية (الواقعية) لأنه بمجرد أن تكلم راح المتفرجون جميعهم يقهقهون من الضحك بيد أن نصفهم كانوا يتحدثون اللهجة نفسها. نضيف أن اللهجة إذا كانت مخففة أو كانت تستخدم بثقة فإن التأثير الكوميدى لها يختفى ويحل محله الإعجاب بالآخر المختلف، مثل جاك برل.

٥٧- وهكذا تأكد- فى هذا المثال- مدى غرابة البنية والمجتمع اللذين فى طريقهما للدمار .

٥٨- وفقا لتعريف جريماس- كورتاس "السيميوطيقيا، قاموس.." إلا أن الحديث هنا عن فكرة الترجمة، مثلما فى جميع علاقات النص- العرض، ليس سوى تقريب، فهناك "معنى أكبر" من الترجمة فى العبارة الملقاة على خشبة المسرح.

٥٩- انظر "قراءة المسرح" ص٢٦٩.

٦٠- ينبغى أن نتذكر أن كل ما فى المسرح يقصد به الوصول إلى المتفرج، إلا أن الوظيفة المرجعية للخطاب تترك له بكاملها تقريباً.

٦١- انظر أوستن "عندما يكون القول فعلاً" ص٢١٩.

٦٢- حول هذه الجزئية انظر فيما بعد "مدرسة المتفرج" ص٣١٥.

٦٣- تعتبر المقابلة بين المسكوت عنه فى الخطاب والمفصح عنه خلال أداء الممثل مصدرا كلاسيكيا للكوميديا ، ومن هنا فالمشهد الذى يشرح فيه طرطوف حبه إلى إلفير يثير الضحك تقليديا بسبب هذه المقابلة أو التباين، مما قد يكون أيضاً مصدراً للـ"إرهاب".

٦٤- ميشيل برنار، "تعبيرية الجسد" ص٣٤٤-٣٤٣.

٦٥- انظر أيضاً "ميديا" الفرنسية اللاتينية الإغريقية لسيريان (شايو، ١٩٧٦).

٦٦- كانتور (مسرح كريكو، "الطبقة الميتة"، ١٩٧٨).

٦٧- لا يمكننا أن نتطرق هنا إلى مشكلة العلاقة بين القناع وما هو مقدس، أى بين المسرح والمقدس، حيث يبدو أن جميع علماء الأنثروبولوچيا قد اتفقوا على أن استخدام المسرح للقناع فيه نوع من نزع صفة "القدسية" عن الأداة، ومن هنا أيضاً تستمر ذكرى المقدس خلال القناع.

٦٨- حول هذه النقطة انظر ليفى شتراوس "صوت الأقنعة"، سكيرا، ١٩٧٨: وأنظر كذلك مقال "أقنعة" فى موسوعة أو نيفرساليس.

٦٩- أى نزع لصفة الفردية عن الخطاب، وهو ما نجده فى إستخدام نفى الصوت عن الممثلين عند الإيحاء بقوة قاهرة غير معروفة.

٧٠- وهو التسمية التى يحملها الممثلون اليابانيون الذين يلعبون أدوار النساء ويضعون ماكياچا خاصاً.

٧١- حول هذه النقطة انظر النص المدهش لستريلهر عن آرلوكان وماكياچه.

٧٢- حول الجسد الجروتسكى انظر باختين، "رابليه" .

٧٣- أنظر فيليب كوبير، و "العصر الذهبى" (منوشكين)، وبناء الشخصية الدرامية لعبد الله بوصفه الامتداد العصرى لآرلوكان.

٧٤- يحلل برناردو دور بشكل رائع عمل هيرش وهو يؤدى شخصية دوندين ويظهر جميع العلامات كأنه يخرجها من دواخله المتألمة. ("المسرح أثناء تمثيله"، ص٢٢٦-٢٢٤).

٧٥- لنذكر هنا بأنه لا يوجد فى هذه المقابلات معايير فوقية أو أحكام تقييمية فالطريق مفتوح أمام أى جدل ممكن.

٧٦- حول رغبة المتفرج ولذته، انظر فيما بعد فى الفصل الخامس.



الفصل الخامس

الزمن المسرحي

سيد الوقت

إذا كان الفراغ فى المسرح هو فراغ مقتطع داخل الفراغ، فإن الزمن فى المسرح هو زمن مقتطع داخل الزمن الذى نحياه، زمن مختلف تماماً حيث لا تنعكس المفاهيم ولا يحتسب الزمن المطلق، وربما ينعدم التتابع والسببية فى الأحداث، « نظام زمنى آخر، »وقت للاحتفال الذى ينبغى الاعداد له.

ولكن الزمن فى المسرح ليس فقط حصة مقتطعة من الزمن الذى نحياه بل هو أيضاً زمن معروض، صورة لغوية فى الخيال المسرحى، ويمكننا أن نعرف الزمن المسرحى بأنه الصلة التى توجد بين الزمن الحقيقى للعرض المسرحى تلك المدة التى يعيشها المتفرج والزمن الوهمى.

وعلى المستوى المسرحى فإن تلك الصلة هى بالذات العمل الأصلى الذى لا يمكن أن يتبدل بالنسبة للمخرج. وأن عليه ما يلى:

١) أن يحدد الزمن المسرحى للعرض مع مراعاة المدة واللحظة والألفاظ الممكنة.

٢) أن يستخدم رموز الزمن الوهمى حتى يكون الزمن المسرحى ليس فقط زمن العرض بل هو زمن الرواية .

ويكون المخرج ، هو سيد الزمن المسرحى، ويكون بالطبع خارج هذا الزمن. ويتحدث سترهلر عن " تلك اللحظة إذ لا تكون ذات أهمية وحيث ينشأ فعلا المسرح الحقيقى،(١) والاتصال بالعالم، وليس الإعداد له" " ونحن لا نكون هنا منذ اللحظة

---

(١) ج . سترهلر " مسرح للحياة " ص ١٤٤ - ١٤٥ .

التى يكتمل فيها المسرح. نعم فإن المسرح يكون غريباً بالنسبة لنا، ويتجدد فى كل لحظة.

الزمن النصيّ :

إذا كان زمن العرض بالنسبة للمخرج هو زمن الحرمان ، فهو بالنسبة للمتفرج والممثل زمن معاش، ويمكننا أن نقول إنه الزمن الذى نحياه معاً، ذلك الزمن يكون مشتركاً بينهم وتكون هناك إعدادات مختلفة طبقاً للمتغيرات المسرحية. الانتظار أحياناً فى مكان وسط: بركة فى ترعة، وهكذا فإن جروتفسكى وهو يمثل فى المكان الأعلى بالمصلى فى الكنيسة، وهو يرغم المتفرجين أن ينتظروا فى المكان الأسفل ثم يمروا الواحد تلو الآخر فى السلم المظلم .أو ڤليب أدريان وهو يضطر الجمهور أن يمر فى مجموعات صغيرة فى بهو صغير حيث يواجه الجمهور بلحن حزين غير مفهوم. فى كل تلك الحالات تكون بصدد زمن يسبق زمن المسرح، وعلى أية حال فهناك فى الصالة وقت الانتظار (١).

وبعد ذلك يكون تسلسل العرض متضمناً أزمنة مختلفة تماماً بدءاً من السويعة التى يستغرقها عرض مسرح المقهى حتى أيام متصلة كانت تتطلبها عروض "الديونيسيس" فى المسرح الآثينى أو ما تتطلبه الاحتفالات الافريقية والكابوكى، والكاتاكالى الهندى مروراً بالساعة ونصف الساعة أو الساعتين فى المسرحية الكلاسيكية (٢).

---

(١) فى كثير من أشكال المسرح الاجتماعى ، هناك إعداد للأعياد : اوبرا باريس أو عيد القرية الافريقية .

(٢) ماول دينيس لوركا بمسرحيته (ملوك شكسبير) أن يبعث جو الاستثمار الزمنى ، وكذلك فعل ب . ستاين فى أورستى .

وفى تلك الحالات المختلفة ، فإن اهتمام المتفرج لا يكون ثابتاً فإن العلاقة بين الزمن فى المسرح والزمن فى الحياة اليومية تكون متغيرة ليس فقط طبقاً لأشكال المسرح ولكن طبقا للأذواق والعادات، والامكانيات المادية أيضاً للمجموعة الاجتماعية التى تذهب إلى المسرح .

وفى حالات العروض الطويلة جداً، يعرف المتفرج عادةً الوهم فلا يكون هناك توتر بالنسبة له، فيمكنه أن يتغيب، أن يأكل ويتحدث حتى يحتفظ بانتباهه فى لحظات ذات أهمية كبيرة (١).

وقد وجد المسرح الغربى عندنا وسيلة للحد من التوتر عند المتفرج وهو الحل غير الشرعى إلى حد ما؛ ألا وهو الاستراحة، إن البعض يدافعون عن ذلك بشدة أمثال (برنارد دور) ، بينما يعد الآخرون ذلك بمثابة الانقطاع لاندماج المتفرج بالمسرحية.

ولعلّ الاستراحة-بوصفها توقفا مقصوداً للعمل المسرحى-انقطاع فى المدة الزمنية، قد يكون أكثر فائدة فى بعض الأشكال المسرحية (عرض كلاسيكى أو عرض ملحمى) إن عرض مسرحية لجروتوفيسكى يجعلنا نتقبل بصعوبة فكرة وجود قاطع بينما تكون مسرحية لبريخت بها -بالضرورة -قاطع لإتاحة الفرصة لتفكير المتفرج .

أما المخرج المقيد بالظروف المادية- فهو يحدد زمن العرض وهذا الاختيار له تبعاته، فهو يحدد إيقاع الحديث النصى ومعناه .

---

(١) فى القرن التاسع عشر ، كان يسبق تقديم الدراما الرومانسية : افتتاحية موسيقية ، ورفع الستار وكان العرض يستمر أربع ساعات .

بعض الملاحظات المسبقة أو المبدئية

الزمن الوهمى فى المسرح هو ما لا نراه، فرموز الفضاء تكون مرئية، والموسيقى، ولكن كيف يمكننا تقدير الزمن الوهمى بين بداية ونهاية "هنرى السادس" لشكسبير، وأنا أتحدّى المتفرج أن يدرك ذلك عن وعى وروية وإن أوضح النص المكتوب ذلك.

وإذا تعلق الأمر بالدراما الكلاسيكية -حيث تكون فترة العرض أربعاً وعشرين ساعة- فإن المتفرج على التراجيديا الكلاسيكية لا يشعر بمرور الأربع والعشرين ساعة.

ومن جهة أخرى، وعلى عكس الفضاء، فإن زمن الوهم لا يعتبر بناءً مسرحياً. بل هو بناء معد من قبل. وحتى يتسنى لنا أن نأخذ ذلك فى الاعتبار ينبغى أن نكون على دراية بذلك وقبل أى شيء فى النص المكتوب "ت" T للناسخ باليد بعد أن يكون المخرج قد أدخل تعديله على ذلك النص. إن زمن الخيال هو عنصر تكون رموزه لغوية فى المقام الأول: ينبغى أن نعلم فى مسرحية "الميزنتروب" Le Misanthrope أن المركيزات قد حضروا لحظة استيقاظ الملك وأن لديهم متسعا من الوقت حتى لحظة نوم الملك (١)ظهراً، كما ينبغى أن نعلم أنه بين الفصل الأول والفصل الثالث فى Ruy Blas قد مرت ست شهور. ويستطيع المخرج أن يدخل من الإشارات التى توضح للمتفرج أن "يرى" الزمن الذى يمر (تغييرا فى الملابس والإضاءة) أو على العكس من ذلك. وبعد تعديله النصى، بإعطائه للزمن الوهمى قرارات أخرى؛ وهكذا كان يفعل شيرو فى معركة ماريڤو La Dispute de Marivaux ، بينما يصور لنا فى الدراما الكلاسيكية ظهور واختفاء القمر الذى يسطع فى الغابة .

---

(١) عند ڤيتاز كما يريد كوليير ، تنتهى المسرحية ليلاً ، وعلى العكس من ذلك كان ڤانسان كان يرينا فى الفصل الخامس لحظة الغروب الحزينة .

علامات الزمن الوهمي

يحاول المخرج جاهداً أن يجعلنا نلمس ما هو مجرد فترة زمنية للنص. إنها مسألة صعبة للغاية. كيف يجعلنا نشعر بالزمن الذى يمر وتقهقر ماكبث ومقتل دنكان وموته شخصياً. دون أن ننسى أن فترة مرور الزمن ترجع إلى الموقف الفلسفى للمخرج، والفكرة التى يريد أن يقدمها عن الأسباب التاريخية والنفسية.

هناك احتمالان :

أ) علامات مباشرة، وهى تركز على إشارات زمنية فى الحوار أو تتمثل فى إعطاء رموز مادية : اللوحات الاعلانية الخاصة ببريخت مثلا فى "الأم الشجاعة" Mére Courage التى ترقم فترة حرب الثلاثين عاماً.

ب) علامات غير مباشرة؛ ليست التغييرات المسرحية فحسب(الفضاء، الأزياء - الإضاءة ولكن التغييرات فى التمثيل، وكذلك فى "جاليليو"Le galileo (بريخت - سترهلر)

التناقض في الزمن المسرحي

إن الزمن الوهمى قد انتهى بالفعل: إذ إن هناك تطبيقاً سابقاً يشترط التجربة المسرحية ، حتى إذا لم يكن هناك نص سابق.

ويكون النص سابقاً أيضاً إذ نجد أن T يحكى قصة حدثت فى الماضى، حتى لو كان هذا الماضى القريب (فإضراب الأمس مثلاً الذى يستمر إلى اليوم) ، أياً كان مدى ضعفه إذا أردنا ، فالمسافة الزمنية لا تتواجد بين الوهم والمسرح.

وفى نفس الوقت. فإن الزمن المسرحى حاضر الآن،ويقول توماس مان "إن المسرح هو حاضر يجهل اليوم الماضى". إن تمثيل الكوميديان هو إيضاح للحاضر يرغم المتفرج على أن يشعر من الناحية الجسمانية، بالماضى الوهمى. إن هذا التناقض هو أساس كل ما

هو مسرحي وكأننا نحيا حدثاً. إن ذلك التناقض له نتائج هامة للغاية، فهو يجبر المتفرج أن يشعر بالماضي المندثر وكأنه حي وحقيقي، ويشيد الجدل الذي نحياه وكأنه ماض - حاضر. وليس من الضروري أن نقول أننا نجد هنا علاقة المتفرج بالتاريخ وبالحياة الاجتماعية واضحة. وبحياته الروحية أيضاً إلى حد يصير فيه الحدث- الذي يروى- ممكنا أن يعاش كحدث داخلي على علاقة بما يعايشه المتفرج. فعندما يرينا ڤرنان وڤيدال ناكيه المعنى الأيديولوچي والثقافي لقصة أوديب وعلاقته بالمدينة الاغريقية فإنهم يكونون على صواب مثل فرويد الذي يعتبر قصة أوديب وكأنها منقوشة على حياة البشر جميعاً (في الغرب على الأقل). وأخيراً فإن العلاقة الحقيقة للمتفرج بالنسبة للوقت تظهر هنا بوضوح. فالمسرح والتفكير في العالم الذي يحيا فيه يفرضان نفسهما على المتفرج بطريقة جدلية ومع كل أنواع الإضاءة الممكنة التي يكون المخرج متحكماً فيها، والاشارة إلى حاضر الحفل والمسرحية كتطبيق حي مشترك بين المتفرج الممثل . وفي جميع الحالات فهناك جدل بين الماضي والحاضر ولكنه مختلف.

الايقاع والفترة الزمنية

يقوم المخرج بإيجاد تلك الصلة الزمنية بين كل ما هو مسرحي وما هو وهمي، ومن الصعب إدراك ذلك العنصر وتحليله، إذ هو إيقاع العرض.

البطء والسرعة

وهذه مفاهيم نسبية، إن إيقاع العرض لايكون سريعاً أو بطيئاً في حد ذاته ولكن بالنسبة لما يحتوي عليه من وهم: إن سرعة الإلقاء يمكن أن تعوض ندرة التعبيرات الجسدية وتؤدي إلى تناقض ذي تأثير بطئ. إن الإلقاء الملتزم وغياب بعض عناصر المسرحية يؤديان إلى التمدد الزمني. وعلى العكس، فإن التواصل، وغياب الاستراحة وسط تتابع الأحداث يعطي نوعاً من الحركة التي لاتقاوم.

وعلى أيه حال فإن الزمن المادى لعروض النصوص نفسها يبدو كأنه قد انكمش بطريقة ملحوظة حتى فى السنوات الأخيرة حيث ظهرت حركة تأخذ الاتجاه العكسى، مثال ذلك: « دندان دويلانشوه » الذى يستمر عرضه ليلة كاملة تتخلله - وتزيد فى زمن عرضه - مجموعة من الأعمال واللوحات أثناء الاستراحات.

إن عدد الأحداث المسرحية بالنسبة لزمن الحياة المادية يعطى الشعور بالسرعة ونحن نعلم أن الخيال الذى يخلو من الأحداث تقريباً (كتراچيديا لراسين مثلاً) وتكون الأحداث المسرحية ذات طابع سريع خلال العمل وتكون بطيئة إذا كانت الأحداث تدور من خلال الاستراحات.

اللغوي وغير اللغوي

إن إيقاع التمثيل يتوقف على عنصر من الأعمال وهى الصلة بين الحديث والرموز غير اللغوية: إن صلة التزامن وثراء التبادل بين المجالين تعطى للتمثيل نوعاً من التوتر. وعلى العكس من ذلك فإن ثراء اللغة ووضوح الصورة يؤدى إلى نوع من البطء فى الإيقاع. ويقوم نوع من الجدل:

إن ثراء الرموز المرئية والمسموعة يجعل المتفرج لايشعر بمرور الوقت ولكن السمع والبصر. فيما عدا تجاوز حد من الايمائية، فإنها تزخر بالاشارات.

المتصل وغير المتصل

ولايكون المخرج مسئولاً بالكامل عن تجزئة النص. وليس هو بالذات الذى يحدد ما إذا كان النص يحتوى على مسرحية ذات فصول أو لوحات ولكن كل ما يتعلق بعناصر الوقت مكفول له تماماً .(١)

---

(١) حول هذه المسأله ، مراجعة كتابنا : اقرأ المسرح ص ٢٠٦ - ٢٠٨ ، ص ٢٢٨ - ٢٣

ونعلم أن فن المسرحية الكلاسيكية يخلو من النهاية الحقيقية بين المتتاليات، إن ذلك الفن يتسم بالاستمرارية.

إننا إذا أضفينا طابعا تاريخيا على مسرحية كلاسيكية، فإن ذلك يتطلب وجود استراحات. بمعنى أن نوقف فى لحظة معينة كل رموز المسرحية، وسيكون ذلك بمثابة الفجوة الزمنية التى تتيح وجود التطور التاريخى .

وذلك ما فعله بلانشون فى إخراجه"ترتوف" للمرة الثانية: بإدخال تغييرات على الفضاء المسرحى، وعلى سلوك الأفراد ، وذلك يعطينا الإحساس بالانقطاع المستمر بين الفصول. إن التفعيلة القوية فى فصول بريتانكوس " التى أخرجها جيلداسى بورديه كانت تحول التراچيديا إلى لوحة رائعة.

وعلى العكس من ذلك فيمكننا أن نجعل من التاريخ مجرد رمز وذلك ما فعله محمد ألسوى عند إخراجه لإحدى المسرحيات:" دائرة الطباشير القوقازى" حيث كانت لوحات بريخت تتسم بالتحذلق فى محتوى النص. ويمكننا مثلاً أن نحول" ماكبث " إلى تراچيديا وجودية وذلك بإلغاء الانقطاعات الوقتية، وأن تظهر لازمنية الممثل الشرير.

وبطريقة جدلية غريبة، فإن بلانشون -وهو يحشو الاستراحات بمزيد من الأحداث المسرحية، يبدو وكأنه يعمق التقطع بين المتتاليات-يعطى النص مزيداً من الاستمرارية: وكأن الأحداث التى تقع على المسرح أثناء الاستراحه، تبدو ظاهرياً بدون اتصال مباشر مع تسلسل الأسطورة وكأنها تشكل نسيجا ضاما، يسد الثغرات، ويحول دون تغلغل الزمن التاريخى .

المتجانس والمتنافر

يمكن أن يكون عمل المخرج هو إيجادتجانس بين الرموز الزمنية للوهم مع الرموز المسرحية .بالاختصار لايقتصر عمله على تقريب المدة الخيالية من المدة المقدمة، بل عليه أن يعطينا الشعور بأن المدتين هما من نفس الطبيعة؛ وإن الزمن المقدم زمن المسرحية

لايختلف بشكل أساسى عن الزمن الحقيقى للحدث. إنه عمل الفن المسرحى الكلاسيكى، والعمل الكلاسيكى - من خلال نصوص القرن السابع عشر -هو امتصاص الفروق بجعل لازمنية المسرح حقيقة واقعة، ويظهر التاريخ وكأنه ليس موجوداً. ويحدث ذلك عادة فى المسرح، ولكن مكانه الداخلى ليس واضحاً، ويكون التاريخ خارج المسرح وأيضاً خارج الأسطورة، إن كل إدخال لعلم النفس فى الإخراج-وكل عمل يتسم بالطبيعية والواقعية فى الإخراج - تكون نتيجته غير المباشرة هى تجانس الأزمنة (١).

وعلى العكس من ذلك فإن فى استطاعة المخرج أن يظهر لنا ما هو متنافر وهو يحطم التسلسل الأسطورى. وفى كل مرة يركز فيها على ما هو مسرحى (٢)، وأنه يجعل المتفرج ينتبه إلى وجوده الملموس فى المسرح بمعنى وقته كمتفرج، ويتضح عمق الزمن الوهمى. إنها طريقة الراوى نفسه الذى يعطينا الشعور بزمن الحكاية إذ هو يقطع السرد للتوجه للجمهور (٣).

وإذا أراد المخرج أن يجعلنا نشعربالزمن الوهمى ، فهو يعمل من خلال التمثيل غير المتصل: استراحات، إسدال الستار، الصمت أو الموسيقى، كل تلك العلامات التى ترمز إلى التوقف الموقوت فى الفترة الزمنية، إن عدم اتصال تلك الفترة التى تعتبر مجازاً عدم استمرار الوهم. وعندما يتناقض النص مع ذلك التقطع، فإن هناك احتمال أن تتوقف تلك الرموز لفترة بسيطة: فلم تعد الفترة الزمنية متصلة، ولذلك يتسنى للزمن الوهمى أن يتسلل من تلك الثغرة.

---

(١) ولا يسعنا أن نعطى رأيا للتقييم . فهناك اشكال مسرحية حيث يكون التاريخ والعرض الزمنى غير متواجدين . فالنصوص عند بكيت تطالب بالتجانس الزمنى .

(٢) قراءة المقالات المكتوبة عن الاستيلاء على الباستيل سنه ١٧٨٩ عند منوكين .

(٣) قراءة ما سبق ص ١٨٧ .

وعلى النقيض فان العودة إلى " الحقيقة " بالنسبة للوقت المادى للمتفرج الذى يتولد لديه الاحساس المادى بالزمن الآخر، وهو زمن الوهم، أما فى الاستراحة حيث تكون جميع رموز التمثيل متوقفة. ويكون للأسطورة مدلول آخر، وفى مسرحيات ڤيناڤر تكون التقطعات الوقتية للمتتاليات العديدة قد أجبرت المتفرج على أن يتساءل ماذا حدث للشخصيات فى العالم.

إن القطع -طبقاً للطريقة البرختية- يتيح لنا بالتالى أن نفهم التطور؛فبين متتاليتين يتخللهما فراغ، فإن الفرق يكون واضحاً، ويظهر التعارض بين الزمنين .

وعلى العكس من ذلك فإن الانسياب المتواصل للمسرحية يجعل وقت المتفرج متجانساً مع وقت الخيال، ولايوجد هناك تطور، لأنه لم يقع أى شئ فى العالم مثلما لم يقع أى شئ بالنسبة للمتفرج الذى يجلس على المقعد .

ونرى إذن كيف يكون القطع وما هو متنافر والزمن التاريخى على اتصال.

زمن الخيال

إن الخيال المسرحى كما يظهر على المسرح يكون متضمناً مظهرين للزمن: زمن التاريخ وهو زمن الأسطورة، وزمن التطور الذى يسير فى اتجاه واحد مطرد وهو زمن الأسطورة (١).

ولاينبغى أن نظن أن ذلك التعارض يكون بالنسبة للنص فقط وأنه من وحى الخيال المكتوب. ويمكن للعرض المسرحى أن يحول الخيال التاريخى إلى الاحتفال أو أن ينقش السردالوهمى فى تتابع أحداث التاريخ. ومنذ ذلك الحين سنعطى مثالاً أو مثالين(٢):

---

(١) لن نتمكن إلا من الإشارة السريعة حيث أن الإفاضة عمل متكامل .

(٢) ينبغى التفكير فى المسرح الآتينى فى القرن الخامس بعين الحقيقة المجردة .

الأسطورة التاريخية للأمير كونستان وقد حولها جروتفسكى إلى احتفال للتضحية(١). وعلى النقيض، فإن بريخت وهو كاتب ومخرج يضفى مسحة تاريخية على أسطورة أنتيجون.

وينبغى ألا نعتقد أيضاً أن ذلك التناقض جذرى وفاصل. إن كل تمثيل للخيال يتطلب فترة زمنية للأسطورة المكررة، فى إطار أنها مثبتة من أجل التكرار المسرحى. إن المسرحية تتطلب فترة زمنية تاريخية فى إطار:

أ) أنها تحفر تاريخاً يرجع إلى أزمنة بعيدة. ونعرف أن كل أسطورة تبحث فى علم(٢) الأسباب ، فالأسطورة هى فكرة منذ البداية، وعلى ذلك فإن الاحتفال هو عودة إلى (٣) الخلف، وهو طريقة للحياة بمعنى أن نحيا مرة أخرى ما كان فى البداية فنجد الخيال الأسطورى موجوداً فى تاريخ المتفرج ، فهو يشكل وقته الخاص، ليس فقط لأنه يشغله وأنه يكون جزءاً من فترته الزمنية ولكنه يعطى شكلاً لصلته بالعالم؛ إن الإخراج الاحتفالى للأساطير فى المجتمعات الإفريقية (الرقص بالأزياء التنكرية أو الجنازات) يغير الصلة الزمنية للرجال فى العالم: فتجعلنا ننتقل من وقت إلى آخر. إن ذلك الإخراج يجعلنا نشهد زمن البذر.

أما فى مجتمعاتنا ، فإن الأسطورة ليست لها نفس الوظائف، فإن تمثيل الأسطورة يفتح -بالنسبة للمتفرج- طريق اتصال خاص بالفترة الزمنية أو حتى التاريخية. إن أسطورة أنتيجون تجعل المتفرج يرجع بالذاكرة إلى سلطته فى الماضى.

---

(١) النص الذى استخدمه جروتفسكى هو الأمير كونتستان لكالديرون .

(٢) بعكس الاستعمال الشائع للكلمة ، فلنذكر أن الأسطورة ليست نبذة بل مقال .

(٣) قراءة ليڤى شتراوس : الانثروبولوجيا التفصيلية الجزء الأول والثانى .

وليس من الغريب أنه -أثناء عرض المسرحية- نادراً ما نجد أنفسنا فى وجود زمن أسطورى أو فترة من التاريخ قد لايكون هناك أية صلة بينهما ، ويكون العرض المسرحى دائماً السبب فى وجود الجدل بين كل منها والآخر. ولايكون فى المسرح أيه وجود للتاريخ أو الأسطورة.

الزمنية الأسطورية

علينا أن نتذكر أن الوقت لايُعبر عنه بوسائل الزمن فى المسرح. نحن نعتبر أنه- فى مسرحنا الغربى -الزمن ، وكأنه زمن الميثولوجيا. ونعتبر الأزياء والحركات والأسلوب وبناء المسرحية بمناسبة الاحتفالات وكأنها إحدى الشعائر. وهنا يبدو زمن الخيال هو زمن الأسطورة بكل الملامح الخاصة به.

إن زمن الأسطورة هو زمن مختلف تشير الرموز إلى أنها بلا علاقة بما يشغل يومية المتفرج، أو الحياة اليومية الخيالية للشخصية، وإذا قدمنا على المسرح الزمن الآخر؛ فإننا نشير عن طريق التكلف أو الموسيقى أو الإضاءة إلى تغيير جذرى وظهور الاحتفالات الدينية . ذلك العمل الذى يوجد فى النص عند " جنيه " ويمكننا إيجاد ذلك أيضاً من خلال مسرحياته (١).

ولا يمكننا أن نتصور أن زمن الأسطورة هو زمن سكونى، بل هو مرور، يرينا كيف نستطيع الانتقال من رقم ١ إلى رقم٢

إن زمن الأسطورة هو زمن منظم،فهو يفترض تتابعا ثابتا للعناصر أو الأحداث، نظام تفرضه الأسطورة سواء كان علينا استعادة الأحداث الموجودة بالنص الأسطورى

---

(١) " البلكون " من إخراج سترهلر ، البارڤان لروجية بلان .

طبقاً لتطور اللغة أو إن كان علينا دعوة تلك العناصر إلى التجمع، إن تكرار الأسطورة يفترض نظاماً صارماً ولكنه لايرتبط بالسبب. ويتجدد الزمن باستمرار فى تتابع متفق عليه (١).

إن الفرق بين المسرح والاحتفال -فى المجتمعات التى يقام فيها بعض الشعائر من المسرح الذى يقدم بعض الملهاة -ليس فقط الصورة الداخلية للزمن الأسطورى زمن(٢) الوهم بل تعلقه بزمن الحياة؛ فى الفصول والأعياد، والأنشطة الاقتصادية وأحداث الحياة الاجتماعية (الحياة والموت وخلافه) .

إن زمن الأسطورة هو زمن دائرى. إن الأشياء تتغير فى نطاق ولكن دائماً فى نفس الاتجاه، وحيث يكون من الضرورى التجديد، وأن نضفى على الأشياء مسحة من الشباب، إن زمن الأسطورة هو حركة متجددة، دائرية مثل الفصول ولكن هناك احتمالان:

أ) أن يكون زمن الأسطورة زمنا كرنفاليا، انقطاع فى الزمن الذى نحياه حيث تتبدل الأسباب لفترة صغيرة حتى يتجدد شباب العالم، هو نوع من التلقين الساخر الذى سرعان ما يتجدد. ولا يسعنا أن نحصى جميع الأشكال المسرحية، خاصة فى أيامنا تلك حيث يتواجد . زمن الكرنڤال، زمن " العالم الذى يتقهقر " مملكة الكرنڤال.

ب) أن يكون الزمن هو عصر الاحتفال الجاد، الانتقال إلى حالة أخرى من خلال تغيير عابر، ويكون فى العادة تقهقراً تراچيديا، وربما من خلال ذلك المظهر المزدوج لثورة الزمن الأسطورى. يمكننا أن نضع أيدينا على التعارض بين الخيال الهزلى والتراچيدى ويمكن للعرض المسرحى أن يغير معنى الزمن الأسطورى، بأن

---

(١) لا تغيب السببية عن الأسطورة ، وتكون غير مفهومة فى التكرار .

(٢) اقرأ علمنه المسرح البالينى ، فى العروض الخاصة بالسياح .

يجعل العنصر الكرنڤالى (١) يتغلغل فى الزمن التراچيدى أو على العكس كما هو الحال فى عروض " موليار "، رفض الزمن الكرنڤالى وإبداله بالتقهقر التراچيدى (٢).

إغلاق الأسطورة

إن عالم الأسطورة يبدو وكأنه نظام مغلق كما هو، يمكن نقله، وهو قابل للنسخ، ومن الممكن إقامة علاقات متنوعة مع عالم المتفرج . ومن هنا يأتى دور النبوءات والتكهنات ووسطاء الوحى والأحلام، إن معاودة تكرار الزمن الأسطورى يجعل من اليسير اقامة العلاقة بينه وبين الزمن الذى يحياه متفرج العرض المسرحى (٣).

زمن التاريخ

إن التحدث عن الزمن التاريخى هو شئ مبهم، إن ذلك المثال من الفترة الزمنية يفترض وجود أسطورة لها بداية ونهاية، تسير فى اتجاه واحد، وقد وجدت لها مكانا ذات مرة، وأن التكرار المسرحى يرينا حدثاً فى الماضى ولكنه لا يعمل على تجديده .

إن البعد الزمنى يُنقش مثل زمن الساعة الذى يسير فى اتجاه واحد. ونحن نفهم -إذن أياً كانت- طريقة كتابة النص وتمثيل الخيال الذى يرتكز على زمن التاريخ ويكون على اتصال بلحظات الحياة الاجتماعية حيث نلحظ وجود التطور التاريخى.

ويعتبر هذا الوقت ذا صلة مماثلة أو مغايرة لوقت المتفرج . إن زمن الخيال يبدو إذن ذا صلة منطقية مع وقت العرض المسرحى:صلة اختلاف جذرية : ماضى لانذكره مع

---

(١) اقرأ الأوتون (كورناى - ميسكيل) وسنلقاه بعد ذلك .

(٢) اقرأ فيما يلى ص ٢٥٧ .

(٣) وكذلك فى مسرحية الملك لير (شكسبير - سترهلر) فنبوءة مارلان ، التى تفوه بها المجنون، تبدو حلقة اتصال بين زمن الأسطورة وزمن العرض .

نماذج للحاضر للمتفرج المتمرس؛ وربما يكون العكس، فقد يكون ماضيا يُجَسِّد مقدماً ويشرح الحاضر أو يكون شبيهاً له. إن الزمن التاريخى إذا تم تقديمه يفترض قوانين للعالم كما هو الحال بالنسبة لقوانين التاريخ الماضى يفترض أن تكون مماثلة لها أو لقوانين التاريخ الحاضر. إن المسرح التاريخى- بمعنى أن العرض المسرحى- الذى يدخل الزمن التاريخى- يفترض أن نفس السبب هو الذى ينظم عناصر الخيال الماضى وعناصر التجربة الحالية للمتفرج المتمرس، وفى مسرحيات شكسبير القديمة، يفترض فى الزمن التاريخى نفس الصلات المسببة فى الامبراطورية الرومانية والملكية الانجليزية فى نهاية القرن السادس عشر مثل التاريخ الذى قدمه بريخت والذى يفترض أن المادية التاريخية وصراع الطبقات يشكلان نظاماً يجعلنا نفكر فى الماضى كما نفكر فى الحاضر (١).

الصدفة والفوضى

يبدو الزمن التاريخى كأنه ينظم التطور المنظم، ويمكن اعتباره أيضاً كتطور للصدفة بمعنى أنه يتجه نحو القصور الحرارى على الوجه الأكمل. إنه الوضع بالنسبة لعدة نصوص معاصرة مثل نصوص بيكت فى: نهاية اللعبة، مثلاً ، فإن جميع رموز النصوص تتجه إلى موقف فوضوى شامل. وفى هذه الحالة، فإنه على العرض المسرحى(٢) أن يعمل لتسليط الضوء على تزايد تلك الفوضى. وتكون النتيجة هى إمكانية تغيير التسلسل التاريخى المفارقة. إن أول مثال تاريخى لذلك التدافع التاريخى هو نص " المجهولة " من تأليف آراس، وهو نظام استبدال الفوضى

---

(١) إن عمل الزمان يجد مكانه فى كتابة النص وكتابة ماهو مقدم ، أيا كانت احتمالات الاختلاف .

(٢) تلك هى الحالة بالنسبة لأنجح مسرحيات يونسكو من المغنية الصلعاء إلى موت الملك وهى تعرض التفكك المستمر للعالم .

النفسية بالتسلسل (١) التاريخى. ولكن أصبح التاريخ نوعاً من الفوضى. إنه نفس النظام الذى يستعمله " بنتيليه " عندما يخرج " لاموات " لتشيكوف. وهكذا يصبح مستقبل الخيال بالنسبة للمتفرج ماضيا موجودا هنا دائماً.

افتتاحية الأسطورة

منذ اللحظة التى يكون فيها الزمن متخذاً اتجاها واحدا ، فإن الأسطورة تعد فى مرحلة البداية: إن زمن الساعة لا يتوقف أياً كانت الحركة المشار إليها ، ذلك التطور البناء ويبدو زمن الأسطورة كشئ تعسفى: فهناك بداية شئ ونهاية شئ آخر وعلى العرض (٢) المسرحى أن يأخذ ذلك فى الاعتبار. ويمكن أن يبدأ العرض بطريقة جافة، وعندئذ يعتبر الحدث التاريخى بداية مطلقة، أو أن يكون الأمر كما هو الحال فى كثير من العروض المعاصرة، فهى تفتتح على عالم من الخيال يكون موجوداً: فيكون المشهد موجودا ، والممثلون متواجدين ، وكأن البداية لا تكون إلا استمرار الخيال السابق. وفى هذه الحالة(٣) يكون التاريخ تتابعا للتطور المستمر وكذلك فإن نهاية الأسطورة يمكن أن نعتبرها خاتمة للتطور، وفى هذه الحالة فإن عرض الزمن التاريخى يشير بالضرورة إلى أن الارتقاء بالحدث يعتبر مقدمة لبداية حكم ملكى وثورة قد تنجح وتكون فاتحة لانتصارات، إن موت طاغية يطرح السؤال عمن يخلفه، وتكون نهاية أى عصر هى بداية شروق عصر جديد. وإذا كانت المسرحية لا تقدم خاتمة فينبغى أن يقوم المتفرج

---

(١) آرمان بالاكرو ١٩٣٠ ، وتدور المسرحية فى الزمن الماضى بين طلقة رصاص المسدس التى تقتل البطل وبين فقدانه الوعى .

(٢) قراءة تحليلنا حول تلك النقطة فى " قراءة المسرح " ص ٢٢٦ - ٢٢٧ .

(٣) وهكذا عندما يقطع سترهلر المشهد الأول فى مسرحية " الملك لير " .

بوضع تلك النهاية "ينبغى ذلك، ينبغى ذلك " يصيح بريخت مردداً ذلك، لأنه بالنسبة له فإن اسدال الستار يجعل الزمن ينفرج بالنسبة للمتفرج وصلته بالنسبة للتاريخ وكما أذكر فإن نهاية جودو تفتح للمتفرج منظورا لموته الشخصى. ويظل الوقت يسير فى اتجاه واحد من منظور موته الشخصى، ويظل الوقت منفرجا فهو يشير إلى عدم وجود نهاية ولا ينتهى الاحتفال. وأحياناً يرتكب المخرج خطأ فينهى الأسطورة التاريخية، ويبرز جميع خطوط النهاية. عندئذ لا يكون للتاريخ مكانا .

زمن الأسطورة / زمن التاريخ

التمثيل

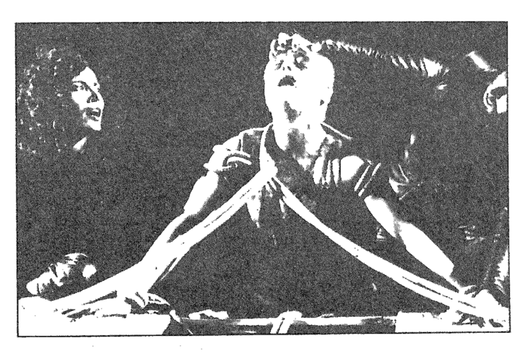
إن ابتكار المخرج يمكنه أن يقيم العلاقات بين الأسطورة والتاريخ. يرجع الفضل لعبقرية جنيه، ولكنه يشكل صعوبة بالنسبة لمخرجيه، ألا وهى إدخال عنصر الزمن فى الأسطورة فى الزمن التاريخى. قد يهشم التاريخ الأسطورة (البلكونة) ويعيد قيد الأسطورة فى التاريخ (البارفان– النيجر)، ومن هنا يكون التصادم بين بعدى الزمن. إن الحل المألوف عندما يتم إخراج مسرحية لجنيه؛ هو مسرحة كل شئ بمعنى إلغاء الفترة الزمنية للوهم لصالح زمن العرض المسرحى، وقد حرص روجيه بلان ألا يقع فى ذلك الشئ السهل أثناء إخراجه "البارافان" .

ويجد كل مخرج علاقات بين زمنى الخيال. فبلانشون فى "أتالى" يفضل التاريخ المادى وعلى العكس من ذلك فهرمون فى "ڤيدرا" كان ينهى الأسطورة وهو يمنع بموت آريس سيطرة "تيزيه" لتحقيق أى مستقبل. وعند إخراج " البورجراف" عمل ڤيتاز– سواء كان على صواب أو كان على خطأ – على استبعاد الزمن التاريخى لصالح الزمن الأسطورى .

وهناك مثال صارخ : كريجيكا فى " لورانزاسيو" كان يستعرض تتابع الفصول فى المسرحية بنفس مستوى الاستمرار بطرق مختلفة: الوجود الدائم لجميع الشخصيات على المسرح (يصير الزمن التاريخى هو الزمن السيكولوچى) ويعود الطاغية إلى الحياة

ويكمن تحت قدميه قاتل آخر، هو ذاته. كل شئ يؤدى إلى انكار الزمن التاريخى ويؤدى ذلك إلى غموض الموقف : وفى إطار آخر، فإن الشئ المتزامن يمكنه -على العكس- أن يظهر لنا التاريخ فى العمل. فى عدة مواقف قوية.

وداخل إطار الزمن الوهمى يمكن لشخصين أو لمجموعتى أشخاص ألا يكونوا متواجدين فى نفس الوقت، وفى "الملك لير"، يجد الملك نفسه فى البداية: وقد وجد مكانه فى الزمن الأسطورى والعودة الدائمة للملك. وهذا ما نراه من خلال العمل المادى للرموز، والملابس والأشياء فى مسرحية سترهلر. ويستطيع المخرج إبراز الأزمنة المختلفة لمختلف الشخصيات .



شكسبير الملك لير اخراج سترهلر مسرح بيكوكو ، ميكلو - باريس ١٩٧٥ العمي يصيب جلوستر
صورة سيميناغي

٢٥٧) الإسناد

بناء الإسناد أو المرجع

تكمن هنا أهمية عمل الزمن المسرحى: يعتبر الخيال بناء الشخصيات والأحداث التى يسند إليها المخرج الفترة الزمنية. ويكون الإسناد بمثابة الهامش والإطار الخاص بالخيال.

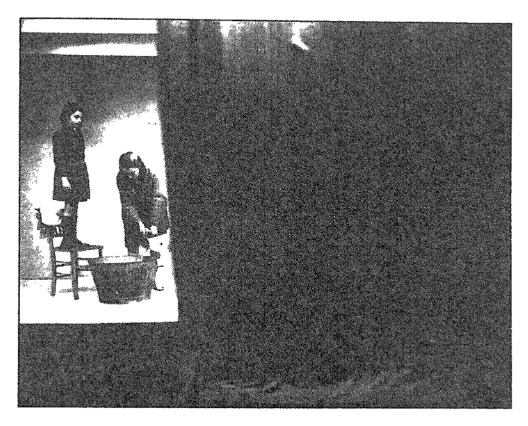
ونفهم من ذلك الدور أن الإسناد هو الذى يحدث تأثيراً للزمن الأسطورى أو الزمن التاريخى فى المتفرج ؛ ويمكننا أن نحول "الملك لير" إلى أسطورة خالدة للإفلاس المادى أو إلى رمز تاريخى فى زماننا، ويتوقف ذلك على النموذج وعلى شكل الإسناد المختار.

وفى أغلب الأوقات يمكننا القول بأن الاسناد يكون متواجداً ويفرضه النص وإن كانت الأسطورة تحكى تاريخ يوليوس قيصر. فينبغى أن نأخذ فى الاعتبار الإسناد الرومانى.

ونجد حوار الشخصيات محفوراً فى إطار لغوى ويأخذ الحوار معناه داخل ذلك الإطار ومن خلاله. إن العمل المسرحى هو الذى يصنع ذلك الموقف وعمل المخرج خاصة أن يصنع نصا كاملا ويعطى معنى للكلمات. إن ذلك النص وهمى، إنه الإطار الذى يتحدد الخيال بداخله.

نحن نعرف أن الخيال يقترح كوناً ممكناً يكون للنص معنى بداخله، ويكون الكون على اتصال بعالم الإسناد الخاص بالمخرج. ويشيد المخرج للكون الوهمى إطاراً مكانيا وزمانيا. إن صناعة ذلك النص ليست بسيطة. فالاختيار يفرض نفسه. ونحن نعرف كيف تتم الاختيارات المكانية.

إن الاختيار الزمانى لا يكون فيه إجبار بالنسبة للإخراج بصفة عامة.



كرينز العمل المنزلي إخراج لاسال باريس ١٩٧٦ الإسناد إلي الحقيقة صورة : كلود بريكاج

أثر الحقيقة

الملاحظة السابقة: هناك فكرة وهمية مستمرة، ألا وهى عمل (صناعة النص الكامل) وذلك يعنى ارتباط الأسطورة بالواقع، والاستدعاء المسرحى لحقيقة اجتماعية وتاريخية وفى الواقع فإن الأشياء تكون أكثر تعقيداً. إن إظهار المسرح بهذه الصورة لا يؤدى بنا إلى الواقع ولكن إلى حوار حول الواقع، ولايعود بنا إلى التاريخ ولكن إلى فكرة عن التاريخ. إن عرض مسرحية لراسين التى ترجع إلى القرن السابع عشر بفرنسا (بلانشون، جيلداس بورديه، ڤيتاز) لايمكن إرجاع تلك المسرحية إلى القرن السابع عشر والملك لويس الرابع عشر، ولكن إلى خطاب عن القرن السابع عشر، إن ذلك يشرح أن الإسناد التاريخى لهؤلاء المخرجين لايبقى كما هو. فهم يشيدون القرن السابع عشر وهم يصنعون حلقة اتصال بين مجتمع تجربتهم الخاصة والمجتمع الثقافى الذين يتمنون أن يكون قائماً بينهم وبين الجمهور .

إن المسرحية تخبرنا ليس فقط عن كيفية وجود العالم؛ ولكن كيف يكون العالم الذى نراه من خلالها. وعلى المتفرج أن يشيد- ولن يفعل أحد ذلك بدلاً عنه -الصلة بينه وبين الواقع وتجربته الذاتية، وتبنى المسرحية حتى تجنبه تلك المشقة أو أن تحول بينه وبين تلك العلاقة بالعالم: تلك هى المسرحية الهزلية. للتسلية أو على النقيض، ذلك الشكل المحدد للمسرح السياسى حيث يكون التقرير التاريخى الموجود منذ البداية يحول دون رجوع المتفرج إلى عالمه الخاص.

اختيار الإسناد أو المرجع

إسناد الرمز

يكثر وجود مراكز الإسناد التى نرجع إليها للتأكد من نص خاص. وبالضرورة يكون أحد المراكز خاصا بالنص المكتوب : تصعب "قراءة" نص لشكسبير إذا نسينا عالم شكسبير ويصبح ذلك صعباً ولكن ممكناً. والدليل على ذلك التصريحات العديدة للمخرجين، وهم يقسمون أنهم يتعاملون مع موليير أو شكسبير كأن كلا منهما "مؤلف

شاب يدخل مكتبهم، ومن حسن الحظ فإن ذلك ليس حقيقة. وإذا حاولوا نسيان ما(١) استطاعوا معرفته من المفهوم الثقافى لراسين، فإنهم لايستطيعون أن يعملوا على أن تكون الرؤية الثقافية غير موجودة داخل ثقافتهم أنفسهم. يمكنهم أن يرووا لنا أنهم يجهلون من هو راسين أو شكسبير أو هوجو. وتعرف ذلك ثقافتهم، إن الموضة"، فى(٢) الساعة الحالية هى ما يقبله معاصرونا ويطالبون به.

الإسناد الوهمي

غالباً ما يحدث فى بعض الأحيان- وخاصة إذا تعلق الأمر بالوهم -أن يتمكن المخرج من أن يشيد كوناً يرجعنا إلى الكون الوهمى المذكور سابقاً؛ ولنأخذ مثالاً على ذلك كتاب فرنسا الكلاسيكين، ليسواهم فحسب، بل نجده فى التراچيديات "الرومانية" لشكسبير التى تفرض الاسناد التاريخي فى الفترة التى ذكرناها من قبل. تلك كانت طريقة القرن التاسع عشر وجزء من القرن العشرين، مع اهتمام متفاوت بالديكور والملابس، وتجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من الإسناد مرشح ومصفى عن طريق المعرفة والثقافة من جانب المتخصص والجمهور، وتكون النتائج عكسية، إذ من الواضح أن القاعدة التاريخية - الاجتماعية لايمكن أن تنتمى للفترة المشار إليها، فاليونان فى عصر هوميروس أو روما القيصرية، ويمكن أن يكون هناك نوع من العلاقة الثلاثية بين زمن النص المكتوب الذى يتحدث عنه النص، وزمن الجمهور- المتلقى، تلك العلاقات الصعبة من الناحية الجدلية ويصمت التاريخ؛ ويدخل فى إطار الأزلية: العودة اللانهائية للطبيعة البشرية.

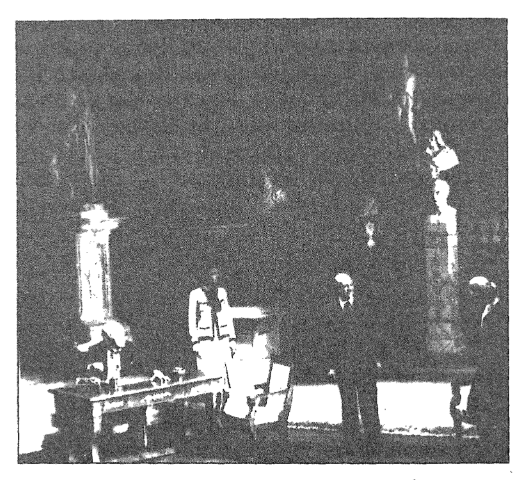
---

(١) ذلك هو الحال بالنسبة للإخراج عند راسين : بلانشون ، ڤيتاز - بورديه .

(٢) إلى الحد الذى يجعل رانيبل محيشى يجد أنه من الأفضل استخدام ترجمة قديمة لهاملت باللغة الفرنسية فى القرن السادس عشر. محاولة جادة أرى أنها فى نظرى غير مستعملة بالقدر الكافى .

الإسناد إلى الحاضر

٢٦٣)إن الرجوع إلى عالم المتخصص والمتلقى شئ لايمكن الرجوع عنه. وإنه لايمكن لبعض الناس ألايشيدوا بذلك الإسناد : إنهم جميعاً يفكرون وينظرون فيما يعرفونه عن العالم والماضى. وينبغى الإشارة إلى أنه من الخطورة أن نرجع النص إلى إسناد فى الحاضر .



كورناي ، أوثون ، اخراج ميكيل بريس ١٩٧٥ السيدات ذوات النفوذ يرتدين الكبيرات شكنيل
صوره نيكولا تريت

فإن "تحديث" نصوص الماضى أو النصوص فى الماضى بمعنى أن نعطى للعرض المسرحى نوعاً من "المجلة" الهزلية أو كأنها دعابة طالب ثانوى، فيما عدا بعض(١)الاستثناءات . وفى أغلب الأحيان، فإن الإسناد إلى الحاضر يكون قوياً إذا لم يفرضه المخرج ويتم ذلك سراً، ويظل ذلك الإسناد من صميم عمل المتفرج، إذا كان يرى فى الخيال الماضى مجازاً لوضعه الحاضر.

المزيد من نظام المراجع

يحدث أحياناً أن تؤدى الصعوبات فى بناء الخيال بالمخرج إلى أن يكثر من اللجوء إلى المراجع، أو أن يعطى للخيال هامشاً أكبر، وقد يكون ذلك الهامش موجودا فى النص كما هو الحال فى «دائرة الطباشير القوقازية. وأحياناً يكون ذلك الهامش خلقا تعسفيا إلى حد ما من جانب المخرج الذى يريد أن يعطينا مقارنة تاريخية، مثالاً على ذلك "انطونيو" وكليوباترا لشكسبير التى أخرجها بلانشون وكأنها أخذ لمناظر فيلم "لشمال" هوليودى الذى يرجع إلى الثلاثينيات. وأحياناً لا يؤدى الإسناد التاريخى المعاصر دوره كهامش ولكن كحشو، ويكون متواجدا داخل السرد التاريخى،كذلك الأمر فى " هاملت" التى أخرجها. مجيوش، أو كما هو الحال فى "ماكبث" التى أخرجها محمد ألوسوى حيث كانت الإشارة إلى هتلر واضحة. ونرى بوضوح ضرورة المراجع الإضافية، التى تريد إضفاء الصبغةالسياسية على التاريخ، وهو أن نجعل

---

(١) لقد أعطينا من قبل مثالاً " لأوتون لكورناى ، التى أخرجها بيارميكيل ، وليسمح لنا أن نذكر أن" مسرحية أوتون فى سنه ١٩٧٥ أصبحت كوميديا سياسية حيث يضحك المتفرجون طويلاً عندما يستمعون إلى الكلمات الطنانة التى تتقارب فى معناها مع ماتطالعنا به فى بعض الأحيان وسائل الاعلام، وأن عملية التحديث التاريخية كانت تجعلنا نتفاعل مع المشاكل السياسية فى عصر كورناى .

معاصرينا يفهمون أن البطن التى خرج منها ذلك الوحش النجس مازالت قادرة على الانجاب. ويكون ذلك المجهود محفوفاً بالخطر عندما يتعارض بطريقة عكسية تماماً مع مراد المخرج.

المرجع المتعدد

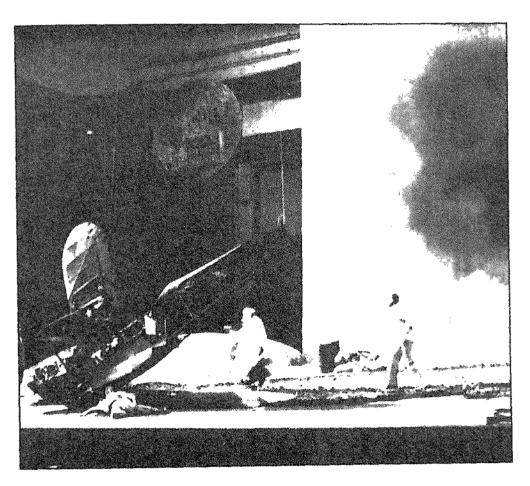
وعلى العكس من الأوهام العنيدة، فإن المرجع لايكون واحداً. وفى إمكاننا أن نظن أن مخرجي القرن التاسع عشر يظنون أن المرجع إلى العصور القديمة التى كانوا يعدونها "لسينا" أو "ڤيدرا" كانت الشئ الوحيد الذى يمكن تصوره، لقد نسوا أن الوسائل المسرحية وصور العصور القديمة لاتتوافق مع العصور التاريخية القديمة، ولكن مع العصور القديمة التاريخية التى كانت فى أذهان مواطنيهم، وأنه من هذا المنطلق كانت مسرحيتهم ترجع إلى عصر مواطنيهم وإلى العصور القديمة الأخرى. إن كل عمل الإخراج يرتكز على عملية التنسيق بين مختلف أنظمة المراجع مع تميز بعضها على الآخر .

إن العمل بالمراجع المتعددة لايخلو من الصعوبات، إنه من الخطورة تكديس المراجع، إذ يمكن أن تصعب قراءتها، وأن ينتاب القلق المتفرج بالمزيد من الرموز التى تنتسب إلى أنظمة مراجع مختلفة . إن متفرج انطوان وكليوباترا (بلانشون) لا يدرى إذا كان ما يشاهده هو التراچيدية التاريخية أو مناظر فيلم من هوليود؛ ولم يكن للشخصيات كما هى العادة شخصيتان (شخصية الممثل وشخصية الكائن الوهمى) بل كانت لهم ثلاث: فانطوان كان انطوان، وممثل من هوليود وروچيه بلانشون، كان المشهد العظيم لموت ايروس، وكان يجيد تمثيل ذلك الدور. كان المرجع التاريخي غير واضح. وكان من الصعب على المتفرج أن يصل بين زمن أغست وزمن شكسبير وزماننا نحن؛ وإذا أضفنا علاوة على ذلك فترة الثلاثينيات- عندئذ لانفهم بالتحديد ماذا يتم على الساحة (١). وكان الإخراج يستبعد بالضرورة أحد العناصر؛ وهو هنا شكسبير .

---

(١) ذلك الخطأ الذى لم يقع فيه بلانشون عندما أخرج " دندان " أو " ترتوف " أو " برنيس " .

وفى كل الأحوال، فإن تراكم عدد كبير من المراجع التاريخية يؤدى إلى أبدية التيمات، ذلك التخليد المقدس. إن ما نقرأه إذن هو المزيد من المراجع، والمزيد من العواطف .



شكسبير ، انطونيو وكليوباترا إخراج بلانشون باريس ١٩٧٩ صورة نيقولا تريت

وفى المقابل، يظهر نوع آخر من المراجع، وهو عبارة عن صخر رضراض، كرمز للبلاغة وهو كناية أو مجاز يرجعان إلى عصر آخر، وإلى ثقافة أخرى.

إن نص شكسبير مثلاً هو الأغنى بالعناصر المرجعية التى ترجع إلى عهد اليزابث بالرغم من المظاهر مثلما نرى فى "بريتانكوس التى تحدثنا عن فرنسا فى القرن السابع عشر أكثر مما تحدثنا عن روما فى عصر القياصرة .

وسائل المرجع

إن من أكثر الأشياء أهمية هو اختيار العناصر التى تتيح للمتفرج أن يشيد هذا المرجع وأن يعرف أين هو .

توصف الطريقة الأولى بأنها مجازية. وهى تعمل على أن تشيد حول الخيال إطاراً يتناسب مع الصور الخاصة بالمستوى الثقافى للمتفرج ومنها: الثراء- العدد، العناصر التاريخية غير المنتظرة: الأشياء- الأثاث- الأزياء. نشاطات الماضى: إن داندان لبلانشون تلك المسرحية كان لها إطار من الحقول والقرية فى القرن السابع عشر وقد نجحوا فى تقديم ذلك على خشبة المسرح. وعلى العكس فإننا نجد عند بلانشون أن كل ما هو اجتماعى منفصل تماما عن كل ماينتمى إلى الطبيعة. وتشكل المراجع التاريخية مجموعة مجازية من الأشياء الثقافية تلعب دوراً بارزاً.(١)

وهناك نظام آخر من المراجع المجازية تنتسب رموزها إلى الماضى: إن ما يراه المتفرج هو الرموز المجازية لهذا الماضى. وطبقاً للطريقة التقليدية فإن المسرحية التى تعرض عن طريق الديكور الأزياء ترينا الماضى وكأنه شئ متعذر تغييره مثل ندرة الأزياء؛ورموز الماضى عند بلانشون.وهناك طريقة أخرى أكثر براعة وأكثر صعوبة، إنها المرجع المجازى برموزه التى ترجع إلى الماضى والتاريخ.إن فيتاز الذى يلجأ إلى المجاز -قد أصبح

---

(١) انظر كتاب ، « الأشياء » صـ ١٤

أستاذاً فى تلك الرموز المعقدة التى تعتبر الماضى الكامل كأنه دمار- هو الذى يعتبر أعمال الماضى كأنها "هندسة معمارية محطمة" . إن الديكور البومبيى لموليبركان يعتبر(١) الروعة الكلاسيكية -مجازاً- كأنها متصدعة، مندثرة، إن ما نراه إذن هو الدمار الكامل ووجوده دائم فى عالمنا، إن الوجود الدائم للرمز الماضى يكون بمثابة حلقة اتصال ووسيط بين العناصر المتتالية للمسرحية، فهناك تناقض غريب، فرموز الماضى تحدثنا عن تسلسل المسرح.

ذاكرة الرمز :

نصل هنا إلى مظهر من مظاهر عمل المخرج، وسوف نجرى تحليلاً لغوياً محدداً لعرض مسرحى أو أكثر، أما بالنسبة للمتفرج فسوف نرى كيف تبرز المسرحية الرموز فى حجم تطورها اللغوى. إن ما يفعله المخرج هو أن يبرز للمتفرج ملاحظةالازدواج والتكرار(٢). يشيد المخرج مجموعات: أ- ب- ج لرموز من نفس مادة التعبير (أشياء - حركات أو أزياء) وينظم ظهورها فى المسرحية، ويتيح للمتفرج أن يفهم، إذ هو ينظر إلى الماضى معنى الرمز السابق.

وفى تتابع العلامات فى العرض المسرحي، يستطيع المتفرج أن يلاحظ ظهور الرمزأ من المجموعة أ كما يرى تتابع العلامات س و س١ و س٢

يستطيع المخرج أن يعمل فى :

أ) التتابع البسيط للرموز المتطابقة ، ولكن فى أوقات مختلفة وقد تحدث نوعاً من

---

(١) انطوان ڤيتاز: « النظرى والعملى فى المسرح » ديالكتيل رقم ١٤ صيف ١٩٧٦. صـ ٩

(٢) انظر تحت ، صـ ٣٣

الكرب أو الضحك أو الكرب والضحك معاً (١)

ب) وفى تكرار الإشارات المتغيرة (أ،أ مكرر) وهى موجودة لإبلاغنا ليس فقط عن التكرار ولكن عن التغيير .

وعلينا أن نلاحظ أن التكرار البسيط لا يحدث فقط نوعاً من الإطناب بل أيضاً نوعاً من الازدواج المجازى . إن مجرد ظهور الرمز ثانية فى نص مختلف -إذ إن الوقت قد مضى - يحدث نوعاً من تكثيف الرمز .

وفى حالة وجود رموز من مادة التعبير تكون مختلفة ، فإن المخرج يضع صلة زمنية للفكرة أو التيمة التى تظهر فى صور مختلفة ، ويتضح ذلك فى عدد" البورجراف "

(هوجو - ڤيتاز) ويكون المتفرج مدعواً لفهم المضمون المشترك للرموز المختلفة . ويكون كل رمز جديد بمثابة إرساء للمعنى .

المشاهد المتتالية

نصل هنا إلى أصعب مسألة بالنسبة للمخرج وهى لفظ المشَاهد المتتالية وهو الذى يحدد وحدات حذرة بداخل المادة الزمنية . المشَاهد المتتالية من أنماط مختلفة .المشَاهد المتتالية الكبرى والوسطى والصغرى جداً . أما الأخيرة فيصعب تعريفها ويمكن أن توجز فى شكل صورة أو تركيب تعبيرى داخل الجملة الفعلية .

---

(١) نستطيع فى هذا العدد تحليل اللجوء إلى المشاهد المتتالية التي يعتمد عليها كانتور وخاصة فى وايلو بول : إعادة العناصر المطابقة ، تلك العناصر التى تبعث البهجة والخوف فى آن واحد .

بعض الملاحظات السابقة

ينبغي ألا يختلط علينا الأمر في مسألة الألفاظ الموجودة فى النص والألفاظ الموجودة فى نص آخر . قد يكون هناك تطابق ولكن فى معظم الوقت لا يكون تطابقاً كاملاً وهناك مسألتان :

١) تعريف المشَاهِد المتتالية ومن أى مستوى تكون

٢) الصعوبة الخاصة بكل بناء أو تركيب ، وذلك أنها تتكون من رموز تختلف فى زمانها : ويمكننا أن نجزئ زمنياً توظيف المساحة أو الصلات بين الشخصيات ولكننا نجد نفس الوحدات ، ومن هنا نجد نماذج تركيب مختلفة . ومن الواضح أن المشَاهِد المتتالية المكانية طويلة نسبياً ، بمعنى أن هناك متتالية طويلة (١)

المشَاهِد المتتالية الطويلة

نحن نسمى مشاهد متتالية طويلة كل مشاهد متتالية مسرحية حتى لو كانت قصيرة (إن المدة لا تغير من الأمر شيئا) إذ إن قبلها وبعدها تتوقف الرموز كلية فى وقت واحد .

---

(١) المراحل فى أعمال موليير – ڤيتار كانت تتقسم بأن تكون النافذة مطلة على السماد .

إن ذلك الصمت الذى يفصل ما بين المشَاهد المتتالية قد يكون موجوداً بعض الشىء يمكن أن تكون استراحة حقيقية وأن تصنع قطعاً بالنسبة لزمن المتفرج : فالاستراحة التى تقطع -إلى جزئين أو إلى ثلاثة أجزاء- العرض المسرحى . يمكن أن نعلم بوجود مسرح الوهم ، وعلبة صور لا علاقة لها بزمن المتفرج ، وإذا كان العرض ذا طبيعة أخرى فإنه يستطيع أن يقول للمتفرج : احترس من الخيال وخذ الوقت للتفكير .

تختلف طبيعة القطع بين المتتاليات الطويلة مع كل درجاتها وبين هذه العودة إلى وقت آخر وهو وقت الاستراحة والتغيير البسيط فى الإضاءة مثلاً ، كالإشارة إلى الصمت وبين هذين الطرفين نجد درجات متوسطة : إذ يجسد الستار القطع ما بين المسرح والصالة الستار العظيم للمسارح التقليدية ، أو نصف الستار الخفيف لمسرحيات(١) بريخت التى تشير فقط إلى صمت التفكير ويترك للمتفرج أن يتوقع ما يتم إعداده فى الخفاء بالنسبة للمسرح (٢)

ويمكن شغل وقت الصمت بالنسبة للمتفرج بطرق مختلفة وذلك بين المشَاهد المتتالية الكبيرة

أ) إنه يرجع إلى زمنه " الاجتماعى" " كمواطن" كرجل خاص ويتحدث مع أناس يعرفهم فى الصالة ، حتى لو دار هذا الحديث عما رآه الآن ، طبقاً لطبيعة المسرحية من الناحية الاجتماعية ، فإن استخدام الزمن الوسيط يكون متمشياً مع المسرح .

ب) إذا لم يغادر المتفرج مقعده ، يمكنه استخدام هذا الوقت فى التفكير فيما يشاهده ، ومن الطبيعى أن يفعل ذلك ، فهو يستمر فى رؤية المساحة المسرحية

---

(١) فلنر مثلاً الستار الأزرق الرقيق الأفقى فى العمل فى المنزل (كرواتر لارسال)

(٢) الستار التقليدى المصنوع من القطيفة والذى يقطع المسرحية كحد المفصلة . إن الستائر الهفهافة تعطى الشعور بالمسرح المستمر . ويظل الاستمرار متصلاً بين أعلى مكان فى المسرح وأسفله . ويدرك المتفرجون مايتخذ من إجراءات بشأنهم .

حتى لو لم يكن مدركاً لموضوع المسرحية ، حتى إذا كان الحدث المسرحى متقطعاً، إن اللون الأسودلا يسمح للمتفرج أن يغادر مكانه، وتكون عادة المدة قصيرة ، ويظل الجمهور مشدوداً نحو الفراغ المسرحى الممتد أمامه .

ج) وبصفه خاصة ، يمكن أن تكون الاستراحة بالنسبة له مليئة بمشاهدة تغيير الديكور وأدوات المسرح ، وأن تتيح ذلك الجدل الوهمى الناجح حيث نرى أصل ما اتفق على تسميته المسرحى ، خاصة ما يحدث عادة فى المسرحية المعاصرة . عندما يكون الممثلون أنفسهم يقومون بدور العمال المكلفين بفك وتركيب آليات المسرح(١)

إن بعض الإخراج المسرحى يؤكد على الاستمرارية الزمنية وتملؤها بالأحداث التى تجعل المتفرج يرى هذا الجزء من التاريخ الذى يخفيه النص ، فبدلاً من أن يحترم الزمن الذى يعتبر خارج المسرح التاريخى.فبلانشون مثلاً يحشو الفراغات بما يناسبها من الحقيقة التاريخية المذكورة.وتكون الاستراحة بين المشاهد المتتالية الكبيرة وسيلة للتأريخ(٢)

٢٧٢)*الاستراحات : النص والعرض*

نرى كيف أن طبيعة الاستراحات ووظيفتها بين المشاهد المتتالية الكبيرة يمكن أن يعطى لمجموع العرض نصاً مختلفاً . مغايراً لمعنى النص

ونحن نذكر هنا ما سبق أن ذكرناه عن نص المسرح وألفاظه " ويفترض أن الفعل هو الوحدة النسبية فى الزمان والمكان وخاصة تطور المعطيات الموجودة منذ البداية (. .) . أيا كان الفاصل الزمنى بين الفصول . فإنه لن يكون هناك فصل فى التسلسل المنطقى؛ خاصة أنه لن يدخل فى الحسبان، وعلى العكس فإن فن المسرحة على شكل لوحات

---

(١) هناك مثالان : الرفيزرو (جوجول - فيتاز) حيث يحرك الممثلون الكراسى فايلوبول (كانتور) حيث يلمس الممثلون الأشياء على المسرح .

(٢)النضرب مثلا:أعمال الحقول فى جورج دندان والمتفرج المتتالية فى الاستراحة في« أتالى»

يفترض استراحات زمنية تكون مليئه بالمعانى : يمر الوقت ، والأماكن ، وتتغير الشخصيات ويتضح ذلك فى اللوحة التالية إذ نرى اختلافات كبيرة(١)

إن الاستراحة العميقة لا تفصل بين الاستمرارية الزمنية والمنطقية لمسرحية ذات فصول ، ولكنها تحطم إيقاع اللوحات . ونرى أن سد الفجوة بين الفصول يؤدى بنا إلى تحويل فن المسرح الكلاسيكى إلى فن مسرحى غريب . إن تلك حالة عمل بلانشون(٢) وعلى العكس فإنه لكى يتسنى إيجاد استمرارية مصطنعة بين اللوحات لنص حديث مثلاً يمكن أن يؤدى إلى إيجاد التطور اللغوى وإلغاء عدم تكامل ما هو مشكوك فيه(٣) وما هو تاريخى ، وكذلك العمل على إقامة التطور اللغوى لتكملة الأحداث فهو العلاقة بين الحدث الوهمى والحدث المسرحى الذى يحدد نوعية اللفظ بالنسبة للمشاهد المتتاليه وهو(٤) عمل المخرج الذى يعاين الفرق بين الألفاظ الكبيرة فى النص وألفاظ العرض، إن هذا العمل وخياراته يعتمد على ما يريد المخرج قوله عن طريق المسرحية ويوضح ذلك بطريقة أخرى لكى يظهر أن ما هو أثرى فى " العرض الأول " لا يتيح لنا أن نجيب على النقاط والأسئلة التى يتناولها النص : إذ إن المرسل إليه كان فرداً آخر بطباع مختلفة وبذلك تتغير ظروف الإنتاج فى العرض .

---

(١) اقرأ المسرح صـ ٢٢٩

(٢) بإدخال العناصر التاريخية

(٣) ذلك كان أحد عيوب الافراج عند فينافر « الأعمال والأيام » من تأليف فرانسيون وكان يراعى وضع تسلسل زمنى صناعى بين اللوحات ويحاول تويضى ذلك عن طريق التغيير الصناعى للأماكن .

(٤) الاتصال من ناحية بالحدث الوهمى المسرحى ومن ناحية أخرى بالنص والمسرحية .

فى كل مرة يكون الاستمرار بين المشَاهد المتتالية الكبيرة غير مرئى (المسافة - الشخصيات) يكون دور العرض هو أن يؤكد على المشاهد المتتالية الكبرى غير المتصلة، كاللوحات مثلاً الوحدة الكافية حتى لا يكون لدى المتفرج التصور بأنه فى مواجهة قصص مختلفة، إن تغيير الأماكن قد تعوضه مماثلة فى استخدام الأضواء وأسلوب الديكور والتغيير(١) ومضاعفة أعداد الشخصيات التى تعوضها العلاقات بين الأزياء والحركة وطريقة الحوار كما تقتضى الضرورة حضور الشخصيات الرموز . ومن هنا يأتى دور الإطناب الذى يعيد الوحدة بين المشَاهد المتتالية الكبيرة المختلفة . وهناك طريقة خاصة للتوحيد الممكن وهى التكرار بمعنى تكرار ظهور نفس العناصر المرئية والسمعية : عودة الموسيقى ، إعادة ظهور الشخصيات الثانوية ولكنها معبرة ورمزية ، وأحياناً يكون إعادة ظهور أشخاص آخرين(٢) ، ولكن عودة نفس الممثلين فى أدوار مختلفة تسمح للمخرج أن يشيد من خلال المشَاهد المتتالية الكبرى المختلفة مجموعة من الاشارات الموحدة ويمكننا أن ندرس من خلال العروض الكبرى التى تعمل بغير انتظام (بوب ويلسون، بعض العروض لبلانشون مثل آرثرا داموف) كيف يمكن إعادة وحدة نسبية بين اللوحات عن طريق الإطناب والتكرار.

المشَاهد المتتالية المتوسطة

وطبقاً للطريقة التقليدية.فالمشَاهد المتتالية المتوسطة فى النص المسرحى عبارة عن المسرح بما يعنى، وطبقاً للمبادىء الثابتة للفن المسرحى الكلاسيكى فهى تكون على شكل أشخاص ، يكون ذلك التعريف غاية فى الوضوح فى مساحة النصوص

---

(١)نقرأ فى هذا الشأن ماجاء فى تحليل سالومون ماركوس « استراتيجية الأشخاص فى الدراما » دار النشر كومبلكس ١٩٧٥.

(٢) بالنسبة للإطناب فى المسرح قراءة ماكتبه السيد كورفان وكل ماكتبه عن التعليم .

الكلاسيكية ثم يصير ذلك التعريف مشكوكاً فيه فى جميع النصوص غير الكلاسيكية. إذ كيف نقسم فى أشكال خارجية ثابته تلك النخبة من المشاهير التى تتكون منها لوحات شكسبير ذات الأشخاص الكثيرة أو شخصيات الفن المسرحى الرومانسى إن لم نكن نعلم إذا كان ذلك الشخص أو مجموعة الشخصيات تعمل كشاهد أول . أما بالنسبة للعروض الحديثة فهى لا يمكن الاعتماد عليها . وفى مسرحية فيدرا لراسين - ڤيتاز فالملك تيزيه يحوم حول الشخصيات ولا يعرف ماذا يفعل ، فهل هو يشكل جزءاً من هيئة شخصيات المسرح، وفى آرلكان خادم السيدين (جولدونى - سترهلر) كل الشخصيات تكون موجودة على المسرح، وإن لم يحن دورهم فى التمثيل بعد ، هل ينبغى أن ندرجهم فى الحسبان أم لا؛ إن " هاملت " لليوبيموڤ تعتمد على أن يكون لتلك المسرحية مشاهدوها ومستمعوها. يمكننا ضرب الأمثلة إلى ما لا نهاية فى إطار العروض المسرحية الحديثة . فمنذ اللحظة التى تكون للشخصيات على المسرح قوانين مختلفة ونسبة حضور قد تزيد أو قد تقل ، ماذا يمكننا أن نفعل بمبدأ أشكال الممثلين؟ إن المدرسة الرومانية (ماركوس ،دينو) تلجأ إلى التفرقة بين الأشخاص المتحدثين وغيرهم ويعد ذلك تبسيطاً :فما العمل تجاه الشخصيات الصامتة التى لها دور جسمانى ، وحركة، نستطيع أن نقول: إنه فى حالات كثيرة تظل مسألة مظهر الشخصيات -كعنصر لتعريف المشاهد المتتالية المتوسطة - لها قيمتها.

مشاهد متتالية متوسطة وأعلام

يعرف ماركوس المسرح بأنه مقطع لفظى درامى استعارة تستند إلى استعارة أخرى وهى التى تجعل من الشخصية صوتا. إن مظهر الشخصية يشكل " البادئة الدرامية " وتكون هى نفسها مجزأة إلى مقاطع لفظية عموماً بالنسبة لفكرة سوسور الذى يضع الحد بين مقطعى لفظين فى النقطة التى تبدأ منها الحركة الجديدة الفاتحة للألفاظ (١)

---

(١) س. ماركوس . سبق الإشارة إليه صـ ٧٦ - ٧٧

ويعطى ماركوس التعريف التالى: يبدأ المقطع اللفظى الدرامى فى اللحظة التى تكون كمية المعلومات الناجمة عن المسرح فى ازدياد مستمر . ولنمر على المجاز الصوتى ، ولكن فكرة أن المشَاهد المتتالية المتوسطة يمكن تعريفها بأنها تفتح عندما تتزايد كمية المعلومات التى يتلقاها المتفرج، تلك فكرة رائعة . رائعة فى نطاق أنها تتمكن من تعريف المسرح بطريقة دقيقة : وكذلك يمكننا أن نبحث فى النص عن ألفاظ(١) محددة بواسطة إجراءات دقيقة، ويمكننا إذن أن نقول إن المشَاهد المتتالية المتوسطة فى العرض تنفتح عندما يتلقى المتفرج نبأ هاما؛ ويتضمن ذلك التعريف، نفس التعريف الكلاسيكى للمسرح (عندما يرى المتفرج أحد الشخصيات يأتى أو ينصرف فهو يتلقى معلومة)، وتكون شاملة. وتكون المشَاهد المتتالية قصيرة جداً فى حالة أن حامل رسالة يلقى نبأ فى جملة واحدة قصيرة، فيمكن تكوين مشاهد متتالية متوسطة. إن الفصل من المسرحية فى المعنى التقليدى للكلمة يمكن أن يحتوى على عدة " مقاطع لفظية درامية"أو مشاهد متتاليات متوسطة) : فى مأدبة ماكبث، عندما ينهض ماكبث ويعلن أنه يرى شبح بانكو، فهو يشكل مجموعة مشاهد؛ وبالنسبة للمتفرج فتلك المعلومة تخلق وضعاً جديدا ، إن مسرحية الملك لير التى تظهر لحظة استيقاظ لير تشتمل على مجموعتى مشاهد: قبل يقظة الملك وبعدها. ونرى كيف أن إيقاع ذلك المشهد يتمشى مع إيقاع حركتى صعود وهبوط (أو على العكس) لمجموعات المتفرج التي تشكلها.

وإذا لم نأخذ النص فحسب فى الاعتبار بل العرض أيضا؛ يستطيع المخرج أن يجمع عدة "مشاهد" أو عدة مجموعات مشاهد، أو على العكس أن يقسم مجموعة المشَاهد المتوسطة إلى مجموعات مشاهد أو أكثر، أو بعبارة أخرى يمكنه أن يتلفظ بوضوح أكثر مما نتوقع من النص، ينبغى علينا أن نذكر فكرة أخرى هى العمل المسرحى، فإلى جانب النص المقطع الذى يستند على أساس الشخصيات وحوارهم؛ يستطيع المخرج

---

(١) انظر ماكتب فيما بعد « المتفرج المتتالية المتناهية فى الصفحة ٢٢

أن يقيم سلسلة من مجموعات المشَاهِد المسرحية وهى تتوازى مع المشَاهِد المتتالية الموجودة بالنص أو الموجودة بداخلها.

لنضرب مثلاً على ذلك الجزء الأول من الفصل الثانى من مسرحية دون جوان (موليير- ڤيتاز) إذ تقوم على سلسلة من المشَاهِد المسرحية يكون موضوعها هو سجانرال الطبيب .

المشَاهِد المتتالية المتناهية في الصغر :

تفترض مجموعة الألفاظ المسرحية العلاقة الوطيدة والمحددة بين النص والعرض (سواء كان النص الخاص بالمرسل أو الخاص بالمخرج أو أياً كان) إن العمل القاطع للمخرج - ولذلك فقد قلنا عنه من قبل إنه سيد الزمن - هو أن يشيد -(١) بالنسبة للألفاظ الموجودة بالنص -ألفاظاً مسرحية، ولكننا عرفنا من قبل أن النص المسرحى يصعب تحليله إلى مجموعات المشَاهد المتناهية فى الصغر. وتتكاثر الرموز من العرض المسرحى (٢)وتنتمى إلى قنوات مختلفة، وتكون كل مجموعة منها أنظمة مختلفة من المشَاهد المتتالية . وإذا أردنا أن يكون العرض مفهوماً فينبغى أن تكون ألفاظه واضحة حتى إن اختلطت عدة طرق لفظية . إن عمل المشَاهِد المتتالية الصغيرة يكون قاطعاً لفهم العرض .

مشاهد متتاليات صغيرة شفهية :

نعلم (٣) جميعاً أن هناك عده طرق لتقسيم ديالوج فى المسرح سنذكرها هنا

أ) يقطع التحليل التقليدى الديالوج بالنسبة للمحتوى، إن طريقة التقسيم تلك إذا قدمت على المسرح فلها بعض المساوىء. إذ تؤدى إلى اللغو.

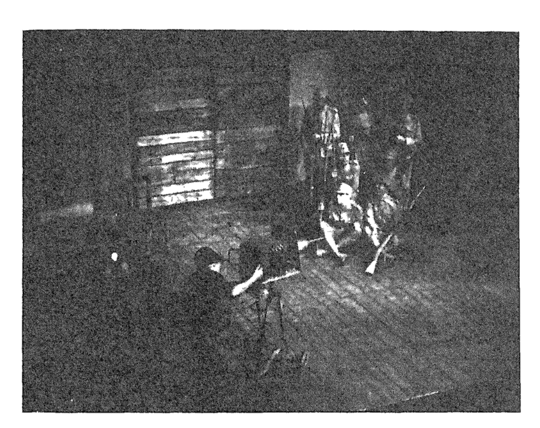
ب) تقطع المتتالية المتوسطة طبقاً للتبادل الشفهى ولطريقة التبادل : المقاطع الطويلة فى المسرحية أو التبادلات السريعة ، ولكن من مساوىء تلك الطريقة أنه لا يمكن تطبيقها إلا فى حالة التبادلات الشفهية من الطراز الكلاسيكى، فلا يمكن لأى تطابق شفهى أن يبرر تلك الطريقة.

---

(١) ذلك العمل يقوم به " كاتب الدراما" قارئ النص .

(٢) قراءة ماكتبه ألسندرو سربيرى .

(٣) مراجعة " اقرأ المسرح " ص ٢٣٥ - ٢٤٥ .



ت كنتور ڤيلوبول باريس ١٩٨٠ شاعريه المخرج : الموت توصوير ف. ماي

ج) يمكننا أن نحلل النص الذى يكون على شكل ديالوج على أساس وظائف الكلام(١) فكل مشاهد متتالية صغيرة ، طبقاً لطريقة التقسيم هذه، تتوافق مع إحدى وظائف الحوار لبعض الشخصيات ووفق الإجابة التى تتلقاها ، ومثال على ذلك إحدى الشخصيات ترجو شخصية أخرى وتلك الأخيرة تجيب بالنفى، ويمكن أن تكون وظيفة ذلك الخطاب واضحة، إن العمل الأساسى للمحلل هو أن يكشف عن الوظيفة الرئيسية وأن يجعل منها نواة للمشاهد المتتالية الصغيرة، وتكون تلك المشاهد المتتالية الصغيرة متكررة، وتجد مكانها فى المشاهد المتتالية المتوسطة عن طريق التكرار (٢) .

المشاهد المتتالية المسرحية المتناهية في الصغر

يمكن أن تتم برمجة المشاهد المتتالية فى النص، ويمكن للمسرحيات أن تتنبأ بالألفاظ فى المسرحية على شكل المشاهد المتتاليات الصغيرة، ويمكن لتلك الألفاظ أن تتوافق أو تتنافر مع ألفاظ الحوار، فالعناصر المسرحية التى تشكل بناء المشاهد المتتالية تكون عديدة وتعمل على إنهاض العرض وكل ما يعلى من شأن عمل الممثل:

- الحركة التلقائية أو صلة الحركات بعضها ببعض.

- الإيماء وحركة الوجه .

- الأداء الصوتى للكلمة ، وتقوم المشاهد المتتالية المتناهية فى الصغر على انتقال الممثل من الحديث إلى الصراخ أو إلى الغناء .

- شغل المساحة : إن تنقل الممثل فى المساحة ، واستثماره لتلك المساحة أو تلك المساحة مما يشير إلى مشاهد متتالية صغيرة: وهكذا فى دونجوان

---

(١) مراجعة " اقرأ المسرح " ص ٢٦٨ .

(٢) هكذا إعادة المصطلحات الشهيرة عند موليير أمثال التساؤل " وترتوف " .

(موليير - بلانشون) إن وجود سجانارال وسط الجمهور فى الفصل الثالث فى اللحظة التى يسأل فيها أستاذه، إن ذلك يحتم مشاهد متتالية صغيرة تلقائياً (١) ج) إن كل ما يتعلق بعمل المخرج من تغيير فى المساحة (تغير أماكن الأشياء)، التغيير فى الإضاءة وفى الأصوات والموسيقى .

إن ذلك التعداد البسيط،أبعد ما يكون إلى الكمال، يشير إلى صعوبة المسألة فى تقسيم المشاهد المتتالية الصغيرة، حيث لا يكون على خشبة المسرح ممثل واحد، ويكون ذلك من الأهمية ليكون عمله قاطعاً للألفاظ المسرحية .

من أجل مشاهد متتالية شعرية ضئيلة

إذا أخذنا فى الاعتبار وعلى الاتساع امكانيات التقطيع المسرحى والشفوى لكل عرض؛ لوصلنا إلى التشتيت وإلى تفتيت الحدث المسرحى لذرات، وفى الواقع يمكننا أن نضع نموذجين حقيقيين أيا كانت طريقة العرض .

أ) إذا كانت للعرض بعض القوة المسرحية؛ فإنه نادراً ما يكتفى بطريقة واحدة للتقسيم .

ب) حتى تتسنى قراءة العرض المسرحى ، فلا يجب أن تتعدد طرق التقسيم فى لحظة معينه من لحظات العرض ، حتى إذا استخدمت ذلك التقسيم بوفرة من خلال العرض المسرجى .

---

(١) إن تلك المتفرج المتتالية تخبرنا فجأة عن تغيير فى مكان دون جوان الذى كان سيداً ثم أصبح متهماً .

(٢) " إقرأ المسرح " ص ٢٣٦ ، ومن هنا يمكننا أن نقوم بالتحليل طوال العرض المسرحى موليير - ڤيتاز .

ونقول بالنسبة للنقطة الأولى أن العمل بالعرض المسرحى نفسه يطابق بين شبكات النصوص والشبكات السمعية والبصرية وإذا كانت الوحدات الضئيلة لتلك المجموعات تتلاصق فيكون لدينا شعور مرير باللغو .

وبالنسبة للنقطة الثانية ، يتركز انتباه المتفرج حول مجموعة من الإشارات فهو يستمع مثلاً إلى ذلك المقطع الطويل من المسرحية ، ويسمع معانى الكلمات وأسلوب الممثل ويرى الإيماء والحركة ويمكنه أن يدمج كل تلك الإشارات ويكون -بالنسبة له- من الصعب أن يقوم بتغييرات يمكنها أن تشكل وحدات منفصلة، على أربع جداول فى آن واحد وفى المقابل فإنه سيرى بوضوح الوحدة المعبرة فى الإيماء، بينما يكون الخطاب مفصلا فى حركات جسدية مختلفة؛ لا يتغير الشعور الذى يعبر عنه الصوت.

وفى لحظة أخرى من العرض المسرحى فإن التباين يتم بين وحدات مسرحية ووحدات[١] شفهية. وهكذا نجد أن المخرج يخلق الشعرية الخاصة بذلك المشهد أو المشهد الآخر . ومن الأشياء التى تسر فى المسرح أن الإحساس الفورى بالوحدات التى تنتمى إلى جداول مختلفة وأزمنه وإيقاعات قد أنشأها المخرج والتى تعرفنا بأن المسرح هو الصلة الفنية التى تربطنا بالعالم .

---

(١) ذلك ما نراه واضحاً ما خلال عمل كانتور (وايلوبول) الذى يقف على المسرح ويقوم بدور المايسترو .



الفصل السادس

المخرج وعرضه المسرحي

سيد الزمان

لا ننسى أننا رأينا أن المخرج هو سيد الزمان، وهو مؤسس الزمان الآخر، وهو مضطر إلى أن يتغيب عنه. ومع مرور الوقت. فنحن نعلم أنه يقوم بدور ثلاثى وهو يشير إلى

- المرجع التاريخى
- الإيقاع
- التقسيم

فهو يعمل فى الوقت الوهمى والزمن الحقيقى للعرض، وسوف نرى أنه الآن سيد عمله. يخترع الإشارات الخاصة بالعرض وينسق بين الرموز، وعليه أولاً أن يصنع برنامج (١)الرموز ، وعليه أن يتلاعب بتلك الرموز التى تزدهر فى أيدى الممثلين وعلى شفاههم، عليه أن يكون الحكم فى كل لحظة من لحظات العمل ، وعليه أن يختفى فى النهاية فى اللحظة التى تشهد الانتصار .

مراحل العمل

إن إعادة تشكيل مراحل العمل بالنسبة للمخرج لا تتطلب أن نتخيل فقط التطور اللغوى لنشاطه ، ولكن تحليل السياق المنطقى ، فالنشاط الملموس والتسوية المفتوحة طبقاً للتقدم ، متوقعان إلى حد ما بالنسبة للإعادة .

---

(١) لا يتبع نظام التسلسل التاريخى بل المنطقى .

المخرج والنص

لن نتحدث طويلاً عن صناعه النص فسواء اختاره المخرج من مخزون الأعمال الموجودة ، أو أن يكون هو نفسه كاتب للنص الموجود من قبل ، أو قد يكونالمتهنون الآخرون قد ساعدوه فى صناعة النص ، فإن نقطة البداية بالنسبة للمخرج هو ذلك النص(١). فمنذ اللحظة التى يكون فيها المخرج فى مواجهة هذا النص ، يبدأ عمله الفعلى (٢). ويتم هذا العمل فى اتجاهين مختلفين متقاطعين قراءة النص أولاً ثم -وفى نفس الوقت - الأخذ فى الاعتبار بالكون الملموس للمسرح؛ ليس فقط بمكوناته المادية ولكن بقراراته الاجتماعية والثقافية . بما فى ذلك الجمهور الذى يحتمل وجوده فلديه بناء النص من جهة ومن جهة أخرى الأدوات والمسرح والممثل والشركاء بالتوصية. ومبلغ من المال وجمهور متوقع .

الكون في النص

لا يجرؤ أحد على أن يقول أن المخرج يتعرف على كون النص ، فهو يشيد الأسطورة مرة أخرى ويجمع حولها عناصر النص (الزمن والمساحة) وعليه أن يدخل ذلك فى الحسبان(٣) وهو يشيد كذلك كوناً وهمياً، ولنتحدث بطريقة أكثر فظاظة ، فهو يروى لنفسه قصة تكون قريبة جداً من النص . ذلك البناء « المثالى» ربما يكون من المستحيل إذا لم يدخل فى الحسبان الوهمى للكون الخاص بالنص المكتوب .

---

(١) لا يستبعد أن النص T يتم إعداده أو استبعاده من خلال العمل .

(٢) يكون العمل قد بدأ من قبل . عندما يتقابل الفنان مع المادة .

(٣) حول هذا الموضوع الرجوع إلى " اقرأ المسرح " .

وفى الواقع ، إن مايشيده المخرج لعمله الخاص ، هو ذلك الكون الوهمى الذى يتصوره. إن مايشيده ڤانسان بالنسبة للميزنتروب ، ليس الميزونتروب لموليير ولكن الصورة التى يريدها ڤانسان من قصة الميزنتروب . ونحن نذكر عن قصد الإخراج الأكثر شفافية والأكثر « وفاء »، إذا جاز لنا ذلك التعبير .

ويكون الأمر أكثر وضوحاً بالنسبة للمخرجين الذين يكون عالمهم الوهمى ذو أبعاد أخرى ظاهرة بالنسبة لعالم النص، ولا يتطلب الأمر أن نواجه بناء خياليا بمعطيات النص ولكن بنائين خياليين كل منهما من عمل المخرج .

عالم المرجع

من هنا جاء الطابع التاريخى للبناء المسرحى واستحالة قراءة متجردة من الماديات(١) الوهمى يكون على اتصال أو يكون مطوياً فى عالم المرجع الخاص بالمخرج

ولا يجوز ألا يفكر المخرج فى الجمهور المتلقى عند القراءة للوهلة الأولى. وهنا أيضاً وفى قراءة المخرج لنص يقوم بإعداده للعرض يمكنه أن يلغى أو يعمق الفارق المحتمل بين كونه الخاص وكون المتفرج : فيمكنه أن يقرر التعدى على كون(٢) المتفرج وأن يفرض عليه كونه الخاص ، أو على العكس من ذلك فعليه أن يبذل قصارى جهده ليجعل من القصة الصورة المطمئنة لعالم المتفرج .

---

(١) يمكننا عمل تحليل مماثل مع مراعاه الكون المثالى للمتفرج والمخرج .

(٢) ولا يعتبر الكون الخاص بالمتفرج كأحد المعطيات ، بل هو الكون الذى يشاهده المتفرج وكما يتخيل المخرج .

يشيد المخرجُ النصَّ بواسطة عناصر العالم كما يتصورها هو، إذ يقيم النص الوهمى بواسطة صور إيمائية قد تكون أحياناً سابقة التشييد . وكذلك فإن دون جوان (بلانشون) يرتكز كلية على صور مسبقة : راهبات بور رويال ، كما يقدمها فيليب دى شامبانى، فالرسم الغريب ، والقتلة الذين يرافقون إخوة الفير هم خليط بين صورتين ثقافيتين: الجنود المرتزقة فى العهد البائد ولصوص شيكاغو .

ومن خلال تلك العناصر السابقة التشييد التى لاتشترط على العرض المسرحى فقط ولكن على الكون الممثل للمسرح؛ تبرز جميع الصور الجسدية التى تصدر عن الكون الخاص بالمسرح من كل تلك العروض السابقة والتى يمكن أن تصور بداخل العرض . ويكون العالم الوهمى الذى يشيده المخرج مكوناً من أجزاء من « الحقيقة » وهى تلك المراجع للعالم المادى للعروض الأخرى، سواء أكانت تنتمى الى الماضى أو إلى المضارع الفورى، سواء أكانت تنتمى إلى عمل الآخرين أو إلى عمله الخاص .

وحتى لا نقول شيئاً عن الموضة الحالية الخاصة بإدخال بعض العبارات المقتبسة من أعمال أدبية أخرى : فإن هاملت التى أخرجها مجيشى أو الرأس الذهبى (كلوديل) كذلك كانت تزخر باقتباسات مختلفة .

إن الصور الإيمائية " للواقع " التى يستخدمها المخرج لعرضه المسرحى (بالمعنى المزدوج للكلمة) تكون فى معظم الوقت صورا متعلقة بالزراعة . ولا يتعلق ذلك فقط بالعرض المسرحى المعاصر ، ولكن ذلك أصبح أكثر وضوحاً فى أيامنا ، فنحن مغمورون بسيل من الصور الثقافية ، ويمكن أن يلحظ المتفرج فى العرض المسرحى الصور الثقافية السابقة التى يعرفها .

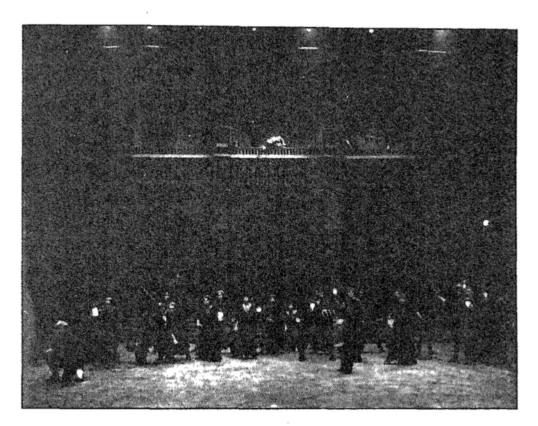
التفاوت

إن عمل المخرج ، وقدر الحرية التى يتمتع بها ، هو أن يشيد ويراقب الفارق بين الكون الوهمى للنص (كما يراه) وكونه الوهمى الخاص وبين الكون الثقافى للمرجع الخاص بالمتفرج وعالمه الخاص وبين الكون الإيديولوچى للمتفرج وكونه الإيديولوچى الخاص .

لأنه من الضرورة

أ) أن تلك الصلة هى دائماً صلة جدلية، وبناء يكون فى قاعدته تبادل، ولا يستطيع المخرج أن يشيد أى عالم خيالى انطلاقاً من نص معين ولا أن يفرض أى صور كانت على أى متفرج وإلا ففى الحالة الأولى فإن تنافر العوالم الخيالية سيعمل على تفتيت العرض (رأينا أمثلة كثيرة على ذلك)، وسيكون العالم المقدم خاليا من كل معنى ، وفى الحالة الثانية فإن تقديم صور بلا مراجع ثقافية بالنسبة للمتفرج ستتركه فى حالة من الاضطراب، ينطبق ذلك أحياناً على عروض جديدة قد تحدث دويا هائلا، ويكون دورها إطلاع المتفرج على مستقبل المسرح . وسوف تكون فيما بعد المرجع الرئيسى فى نجاحات جديدة.

ب) أما بالنسبة للصلة الإيديولوچية فإنها تكون أكثر تعقيداً . ولا يمكن أن نعتبر أن الجمهور سيكون من نوعية واحدة . إن التفاوت الاجتماعى ، ووجود أفق أيديولوچى مختلف ومتنافر؛ يجعل تلك الصلة مشكوكا فى مصداقيتها . يؤكد بريخت أن المسرح الأسطورى يجب أن يجعل الجمهور ينقسم ، أو بعبارة أخرى أن ذلك التفاوت يعمل فى صلة جدلية مع التفاوت الموجود من قبل . ويمكننا فى الواقع أن نفرق بين العروض المسرحية التى تعمق هذا التفاوت وبين التى لا تكتفى فقط أن تقدم لجمهورها العادى الكون الإيديولوچى الذى يكون أكثر تقارباً منها ولكنها تنفى تلك القسمة فى إطار لمجموعة المتفرجين أو تمتصها بكل الوسائل .



نوتردام لفيكفورهوجو إخراج : روبرت هزين قصر الرياضة باريس ١٩٧٩
نموذج مصغي للكاتدرائية
تصوير برنارد

هناك سؤال يطرح بالنسبة للمخرج ، سؤال لا تكفى إجاباته مهما كانت صريحة لإلقاء الضوء على ذلك السؤال . ويمكننا فقط أن نستنتج ذلك من العروض نفسها .

ما هى نقطة البداية بالنسبة للمخرج ؟ عندما أختار (أو حتى يختار) التيمة الخاصة به أو بالنسبة لنصه، مم ينطلق ؟

أ) يمكن أن ينطلق من نص،وخاصة ما فى هذا النص من فكرة (فلسفية سياسية -الخ) يدلل عليها، وليس فقط أن نقطة البداية التصورية لا بد أن تصل بالضرورة إلى عرض مسرحى جدلى بل إن نقطة البداية تكون بالضرورة "خيالية" لبلانشون تتفجر لتوها إلى لوحات ذات غنى خيالى مرئى وهى تعمل على تجميع كافة النظريات الممكنة

ب) يمكن أن تكون نقطة البداية ممتدة فى الزمان المسرحى ويمكن أن تكون اللوحة مرئية لذاتها، وهكذا فإن المسرح الشعبى لسافارى أو لروبير حسين ينطلق من استثمار للعرض المسرحى فى المكان (فكتدرائية نوتردام ومدينة تلتهب)وتتركز المصلحة على بناء الحيلة المسرحية .

جـ) هناك موضع للاستماع للصوت الموجود بالنص يبدو أنه نقطة انطلاق للمخرجين الذين يختلفون عن فيتاز ولاسال وسترهلر ويتركز العمل فى أن تتحول الكلمات التى لا ينطق بها إلى حركات جسدية .

ء) يمكن أن تكون حركة الأجسام -الخاصة بالممثل- النقطة المبدئية لعمل المخرجين(١) مثل جروتوفسكى

---

(١) إن البحث الذى نقوم به فى هذا الشأن لم يكتمل بعد. وينبغى أن نتحلى بالنفس الطويل من أجل ذلك .

الاختيار

من كل ما تقدم يمكننا أن نستخلص أن المخرج هو أولاً : صانع البروجرام

إن(١) ما يشيده بواسطة العناصر الموجودة بالنص خيالى، إن هذا البرنامج يكون محدداً واضحاً كما نظن . طبقاً لنوعية عمل المخرج .إن من أهم خصائصه على عكس البرامج الفنية الأخرى ، هى أن يضع فى الاعتبار عمليات فنية قد لا ينفذها المؤلف ذاته (٢). وعليه أن يختار أولاً منفذى البرنامج وخاصه مصور المتفرج والممثل، إن هذا الاختيار يستند إلى ما هو اتفاقى واقتصادى :فذلك الممثل ليس لديه وقت، وذلك المصور للمتفرج يتقاضى أجراً مرتفعاً. لا تسمح الميزانية بتعدد الشخصيات . ينبغى إذن استخدام العرائس الماريونيت أو أن يلعب نفس الممثل عدة أدوار. إن اختيار نقطة الانطلاق يندمج فى البرنامج ويعتبر بداية تحقيقه. وفى بعض الأحيان -وليس فى أقلها- يكون الاختيار محدوداً ومشروطاً ونستطيع إنْ نقول أنَّ أصحاب المهنة لا يندمجون فى البرنامج ولكنهم جزء منه منذ البداية .

الرأي

يمكننا أن نعتبر "التكرار" كأنه تقارب متكرر فى تنفيذ البرنامج ، وتلك نظرة سطحية إذ لم ينته البرنامج صبيحة الإعادة الأولى، ولا ينبغى أن نفكر فى أن البرنامج هو البناء البسيط للخيال. إن ما نحن بصدده -والذى يشغل المخرج- هو إقامة برنامج

---

(١) إن ما نطلق عليه خيال المتفرج ، هو الصلة بين مختلف الأكوان الخاصة بالمراجع والخيال .

(٢) عندما يكون المخرج ممثلاً ، فهو يكون منقسماً ، ويصبح شحصاً آخر هو الذى يقيم العمل .

يشتمل فى آن واحد على الخيال وعناصر النجاح . وانطلاقاً من هذا فإن الدور الرئيسى للمخرج لايقتصر فقط على إصدار الأوامر بل على تأمين حركة الذهاب والإياب داخل البرنامج (١)بين الخيال والنجاح . وهو مضطر أن يدرس الإشارات الناتجة عن ذلك .

ويمكننا أن نصف فن المخرج بأنه فن متناقض لأنه يدعو إلى تنسيق الإشارات الناجمة عن عدد هائل من الممارسات الفنية .
الرأى المبدى فى ميدانين مختلفين قد يتطابقان وقد يتنافران

أ- المجال الأول يرجع إلى واقع يتصل بالمراجع . إذ يقول كانت: القدرة على تمييز الزى الذى ترتديه الوصيفة .

ب- أما المجال الثانى فهو يدور حول الملاءمة الفنية الداخلية للعناصر وتأثير بعضها (٢)على البعض الآخر وفى كل لحظة يعمل المخرج كضمير مرآوى ومرآة تركز على الرموز الموجودة وتردها إلى مؤلفيها . ويعتبر المخرج هو المتفرج الأول وهو يشاهد ويعدل فيما هو مؤقت .

ولنلاحظ أنه فى حالات الخلق الجماعى تعمل المجموعة وكأنها ضمير مركز .

العمل الوهمي أو علم البيان في العرض المسرحي

تحتاج تلك النقطة إلى دراسة عميقة بالنسبة لعمل الرموز . وقد وجد القارىء العناصر فيما سبق . ولنذكر بطريقة موجزة ما هى بلاغة العرض المسرحى وما يمكن أن تكونه

---

(١) م د ى سرتو ، اختراع اليومى - فن العمل ص ١٤٢ - ١٤٣ .

(٢) من أجل إدراك ما يراد بمفهوم الرأى ، ينبغى قراءة المرجع السابق . نظن أن السيد دى سرتو يعلق على نشاط المخرج .

أ- عمل الكناية : إن جزءاً كبيرا من عمل المراجع يتم بواسطة الكناية،فالرموز التى تدل على المساحة أو التى تدل على الأشياء هى تذكرة للواقع عن طريق الكناية (الجزء عن الكل) ويقوم الإخراج بعمل المونتاج ليس فقط من عناصر المراجع ولكن من الواقع أيضاً، وكأنها مجموعة من الكنايات منظمة إلى حد ما.

ب- العمل المجازى ليس فقط بواسطة الجمادات ولكن بكل عناصر العرض المسرحى فالممثل إذا اتخذ طابعاً معيناً يمكن أن يكون فى العرض المسرحى مختلفاً عن الدور الذى يؤديه فى العادة ، تذكرة بالكناية ، ولكن يصبح مجازاً حقيقياً :إن تجميع العناصر المختلفة أو المتنافرة يشكل معنى جديداً . ففى "شجرة الكرز" تمثل الستارة البيضاء الخفيفة أشجار الكرز المزدهرة ، تلك المسرحية لـ (تشيكوف - سترهلر) إن تلك الستارة ليست فقط مجازاً لحقيقة مادية ولكنها مجاز تجمع عناصر "العلب الثلاث" (١)السترهلر .

جـ) العمل الرمزى باستخدام العناصر التى يُرمز إلى معناها، ولا ننسي أن معنى كلمة رمز هو معنى مزدوج فهو يشير إلى تقاليد المسرح المعمول بها ولكن أيضاً يمكن لذلك (٢)المعنى (وهذا ما يعنيه أتباع المذهب الرمزى) أن يشير إلى العلاقة بعالم يختلف عن عالم الإدراك الحسى اليومى (الأسطورة وما هو فوق الطبيعة) إن الرمز المسرحى يستعمل عادة عناصر (ذات رموز) للدلالة على عالم آخر (ما بعد الحقيقة . أو أسطورى)

---

(١) أنظر الصفحة القادمة .

(٢) إنه المعنى العادى لمفهوم الرمز .

ربما يمكننا الآن أن نحاول بدورنا أن تتضح الرؤية فى الأشكال الحالية للعرض ويقارن (١)ب.بروك "المسرح المقدس" بالمسرح "الفظ" ، وهو يجابه بين الأشكال التى ترتبط بشعائر ثابته أيا كان مصدر تلك الشعائر والأشكال الشعبية الحرة التى تنشأ أحياناً بالضرورة وهكذا كان يفعل هوجو من قبل عندما كان يقارن ما هو "كهنوتى" بما هو "شعبى"، أما النظرية التى وضعها سترهلر وهى نظرية العلب الثلاث فهناك ثلاث علب أدمجت الواحدة فى الأخرى فالعلبة الثالثة تحتوى ما قبلها . والثانية تحتوى ما قبلها فالعلبة الأولى تحتوى على "الحقيقة" (الحقيقة المحتملة وتكون فى المسرح هى أقصى الحقيقة) ويكون النص مشوقاً للغاية من الناحية الإنسانية وتتركز أهميته فى الطريقة التى نرى بها كيف يعيش الأشخاص وأين يحيون وفى المقابل فإن العلبة الثانية هى علبة التاريخ (...) وإن ما يهمنا هنا هو حركة الطبقات الشعبية فى اتصالها الجدلى (...) وأخيراً فإن العلبة الثالثة هى علبة الحياة . العلبة الكبيرة للمغامرة البشرية (...) إنه رمز "دائم" ولكل من هذه العلب ذاتيتها وخطورتها وتحمل الأولى بين طياتها خطر الدقة المتحذلقة (...) للنص وكأنه يرى من ثقب الباب .أما العلبة الثانية ففيها الخطر من عزل الشخصيات على شكل رموز تاريخية (...) والعلبة الثالثة توشك أن تصير(٢) معنى بحتا وتكون ميتافيزقية فقط، وخارج الإطار الزمنى يجب أن تشير إلى تلك التفرقة الواضحة والتى سنلتقى بها فيما بعد ولكنها تتعلق بالمضمون الخاص بالعرض المسرحى .

---

(١) بيتربوك ، الكون الفارغ .

(٢) ج . سترهلر ، المسرح للحياة ص ٣١١ - ٣١٣ فايار ١٩٨٠ .

أما بريخت فيواجه طريقته الخاصة بالإخراج (بالمسرح الملحمى) وهو ما يطلق عليه تسمية "ما اختلف فى موضعه" والمذهب الطبيعى حيث يتم تقليد أوضاع طارئة للشخصيات والأوضاع التى نراها فى الحياة والأوضاع التعبيرية وبالرغم من التاريخ الذى لا يخلق إلا احتمالات تعطى الفرصة لأشخاص ليعبروا عن أنفسهم، وأوضاع(١)المذهب الرمزى، حيث إنه -بالرغم من الحقيقة- ينبغى أن يظهر ما هو مختف هناك كالأفكار؟ التى تتعلق بالشكلية البحتة، ويتناول برناردوور تلك النموذجية ويطيل وهو يرفض المجموعة الشكلية ويضيف إلى الأشكال الأربع الأولى للعرض (الملحمى والطبيعى والرمزى والتعبيرى) .

إن طرق العرض « المسرحى» هى التى تخبرنا أولاً عن الوضع المسرحى، والعرض «التأليفى» هو الذى يجمع ويؤلف الطرق المختلفة للعرض ، وأخيراً «اللاعرض» الذى يجمع (٢)الأشكال الاستعراضية التى تكون نوعاً من التحدى بالنسبة للعرض

وتعد النموذجية البرختية ضرباً من التاريخ ؛ إذا كانت تستند إلى تحليل الأشكال. ولم ينته بعد بريخت من شرحه حول تلك النظرية ، ولكنها تأخذ طابع التاريخ والوصف

العقبات وشروحها :

ربما نتمكن من اقتفاء الأثر من خلال تلك الغابة المليئة بالفوضى فى مسرحنا اليوم وذلك بمعاونة مااستطعنا التوصل إليه من أنظمة إشارات العرض . ولكن هل تتيح لنا نظرية الرموز والعلامات أن نتجه من خلال آلاف الأشكال من الفن المسرحى الحالى ؟

---

(١) بريخت ، كتابات حول المسرح ، " التكنيك الفنى الجديد للدراما ص ٩٧ - ٩٨ .

(٢) ب . دورت . دورة فى معهد الدراسات المسرحية ، باريس III .

فلنتذكر ما تحدثنا عنه قبل ذلك فى تحاليلنا السابقة وهو الحديث عن الأسطورة والنجاح المسرحى ، عما هو فى مكان آخر ، والغياب والحضور فى العرض المسرحى فنحن نعلم أن العنصرين متواجدان فى جميع العروض ، حتى عندما تكون الأسطورة غير موجودة ؛ يكمن السؤال فى وجود كل منهما . ويمكن أن يتصف الإخراج بالامتياز فى كل مايروى ، ويكون الحدث غائباً . إن إحدى معالم العمل عند آرتو هى أنه يرفض نوعاً من الامتياز على مايروى . إن المسرح فى الشرق الأقصى لا يضفى الامتياز على الأسطورة بقدر مايركز على نجاح الممثل . وفى المقابل فالمسرح التقليدى -الطبيعى يعطى الامتياز للنص والتاريخ الذى يروى : فنجاح الممثل يكون فى خدمة الأسطورة .

ويصبح وضع بريخت والبرختية مقلقاً ، وإذا تمسكنا بتصريحات بريخت فلا نستطيع ألا نفكر أنه يعطى الامتياز للأسطورة لأنها هى التى تعطى المعنى ولكن بلاغة بريخت تمنعه أن ينسى أهميه التفوق (لقد رأينا ذلك بالنسبة للممثل): إن النجاح هو ماتشير إليه الأسطورة. وعلى العكس من ذلك بالنسبة للأمريكيين فإنه لاشأن للأسطورة : فكل شئ ينبغى أن يكون حدثاً مسرحياً ويتلاشى الخيال فى ظل النجاح الحاضر، وبالنسبة لجروتفسكى تكون الأسطورة فى خدمة الوجود الجسدى للممثل .

المحاكاة والمسرح :

وهناك أيضاً ثنائية ، تلك التى تقابل مابين عمل محاكاة الواقع والصلة بين الإسناد أو المرجع وبين مجموعة الرموز التى تنتمى إلى المسرح، إن ذلك التناقض فى واقع الأمر يصلنا (١)بما سبقت الإشارة إليه . وتعود بنا الأسطورة إلى حقيقة خارجية ، ولا يستطيع أحد أن يقول انها مضطرة لمحاكاتها . إن التقابل يتم بين طريقة عرض تدعى

(١) سترهلر يشرح لمثليه فى جاليليو (بريخت) : " فكروا فى بساطة مسرح تكتب المسرحيات فيه بأسلوب ملحمى واضح،وممثلين يقلدون الحركة ولا يستطيعون البقاء حاضرين ص ١٧٦ .

أنها تمثل، وتقلد الواقع (١)وطريقة عرض تؤكد أن كل الرموز التى تنجم عنه تعد من المسرح وليست سوى المسرح . ومن الواضح أن المذهب الطبيعى فى المسرح يخضع للرأى الأول وأن المصلحة التى تؤدى للنجاح تنطوى بالعكس على الفن المسرحى الذى يستند إلى المراجع وهنا أيضاً لا تكون الأمور غاية فى البساطة فالممثل يمكنه أن يمثل ويقوم "بتقليد" الكائن البشرى ويتقن ذلك الدور، فتلك الأهمية القصوى التى نوليها للعلامات فى المسرح هى تلك التى تصل مختلف الأشكال فى العرض المسرحى الحديث بينما تكون الأشكال التقليدية -ليس فقط المسرح الهزلى ولكن الكوميديا الفرنسية فى أشكالها العريقة وأحياناً أخرى عند بلانشون عندما يترك للأمر العنان وبارولت عندما لا يلتزم بالنص -حيث يفرض الفن المسرحى نفسه عليه . وإذا كان الأمر كما نتوقع فإن بوب ويلسون وفورمان وجروتفسكى يجمعون بين التفوق والفن المسرحى كما هو الأمر عندنا بالنسبة لـ ڤيتاز أو لافودان وفى المقابل فإن سترهلر وجاك لاسال يلعبان لعبة بريخت فيصلان النص بالفن المسرحى فى نوع من البلاغة، فالأشياء هى الأشياء ولكنها أيضاً علامات للمسرح، فالعلامات المسرحية تروى قصة فى العالم ولكنها تقول فى نفس الوقت "نحن المسرح" .

(١) ريكاناتى ، الثقافية . الناشر دارالسوى ١٩٧٩ .

إنه من خلال علامات العرض المسرحى "تبدو" بعض العلامات شفافة ويبدو بعضها الآخر كثيفا وقد يختفى بعضها عن أعيننا إذ نكتفى بذكر المعنى فقط : لن يلحظ أحد أن هناك كراسى موجودة عندما نرى أناسا يجلسون حول المائدة وتصبح العلامة الدالة على الكرسى شفافة كما تكون بنفس درجة الشفافية العلامة التى تميز الصبى الذى يعمل بالمقهى ويكفى أن نستل الكرسى لقتل أحد الأشخاص حتى يعترض الصبى العامل بالمقهى أو قد يغنى لحناً من الأوبرا عندئذ تصبح العلامة كثيفة . نرى ذلك بوضوح . ويعتبر عمل الإخراج حالياً عمل تعتيم بالنسبة للإشارات عندما تصبح العلامة كثيفة وبدلاً من أن نقول العالم؛ نستطيع أن نتحدث عن المسرح أنه مثلاً عمل



موليير الميزنتروب إخراج فيتاز آفينيون باريس ١٩٧٨ حذاء آلسست ، علامة كثيفة

صورة كلود بريكاج

منوشكين ، بأن يقوم بعمل تكثيف العلامات ، مستخدماً من أجل ذلك جميع موارد الكوميديا ديلارته وكذلك هو شأن عمل ڤيتاز : فإن الحذاء المختفى لبطل المسرحية يصبح علامة كثيفة تكون الكثافة مزدوجة أولاً من جهة مادية الرمز ولكنها أيضا كثافة بالمعنى الدارج للكلمة ، لأن المعنى ليس واضحاً تماماً : لماذا عندما يستبد الغضب بآلسست نراه يخلع حذاءه .

وفى مواجهة كل من يحاولون جعل العلامة مرئية فهناك جميع المخرجين الذين يعملون على جعل العلامة غير كثيفة ويجعلون الممثل يتجه نحو الكثافة متمثلة فى الحركة والجملة وهما يعبران عن الشيء فالممثل والكلمة التى ينطقها يكونان بنفس درجة الشفافية.

وعلى أيه حال يظل هذا التنافر أكثر تعقيداً مما يبدو . إن ما نسميه الشفافية الخاصة بالعلامة تكمن فى أنه يردنا إلى عالم المرجع الوهمى الذى يتناسب مع عالم المراجع الخاص بالمتفرج (عالم من تجربته أوعالم من ثقافته) ،وتصبح العلامة فى المسرح شفافة فى نطاق أنه فى الخيال تكون العلامة غير مرئية ويكون السرد الوهمى مرجعاً ذاتياً فى أقل مدى ممكن ويتم العمل فى إطار من الشفافية أو فى شبه شفافية:تبدو الأماكن (١)والشخصيات مستوحاة من التجربة اليومية والحديث اليومى ويختفى الخيال أما الشكل الآخر من شفافية العلامة فى المسرح فيأتى من اختفاء الهامش الموجود-وفى تلك (٢)الحالة لا يكون المسرح مسرحاً فى الوهم المسرحى:فلنحاول أن ننسى أننا فى المسرح عن طريق إدماج المسرح بالحياة ولا توضع العلامات المسرحية "بين أقواس"أو تلك هى طريقة المسرح الكلاسيكى التقليدى.نحاول أن نجعل مسرحة العلامة

---

(١) انظر فيما قبله ص ٤٥ .

(٢) وكان ذلك ما يقاومه آرتو ، الذى كان يحلم بسبق مسرحى فريد حيث يلتمع ضوء العلامة المطلقه .

غير مرئية بجعل أحداث المسرح تتداخل بعضها مع البعض الآخر إلى أن تتلاشى نهائياً أو تبدو وكأنها تلاشت . إن ما يتبقى إذن هو شمولية المحتوى الميتافيزيقى أو السيكولوچى .

وعلى العكس فإن التعتيم على العلامة يرتكز على مادية المسرح وينبغى أن نفرق هنا بين ماهو عمل التعتيم للعلامة المسرحية عندما تردنا إلى عالم الخيال . ذلك هو معنى عمل بلانشون عند مايركز على حلقة الاتصال فيما بين المسرح والخيال بينما يلعب الآخرون على استقلالية العلامة المسرحية فى مواجهة الخيال أو فى غيبة الخيال ويمكن للمخرج أن يلعب على ازدواجية الكارت الخاص بالعلامة المسرحية ذاتية المرجع ولا يكمن ما هو أساسى فى الرسالة الموجهة ولكن فى الظرف المسرحى إذيكون العرض المسرحى فى أوج نجاحه .

والعرض المسرحى للنموذج البرختى يظل محتفظاً بنوع من التوازن الصعب فيما بين الخيال (١)والمسرح وقد زالت الثغرة بين الأنا الشخصية والأنا للممثل ، وتلعب الشفافية بصفة عامة ضد تعتيم شفافية الحوار ، والحديث ضد التعتيم الحركى، إنها طريقة ڤيتاز ، وضوح الحدث المسرحى والحركى ضد تشويش اللغة .إنه من المهم أن نلقى بظلال من الكثافة بمعنى أن تكون أنظمة العلامات مرئية وشاذة فى آن واحد إن شكلية العلامات تريد أن تقول شيئاً ما والمسرح الذى لا يقدم شيئاً والذى يرفض الخيال هو أيضاً طريقة ظهور العالم بأنه لا يصلح للظهور ، وأخيراً فإن التناقض بين الشفافية - الكثافة يلعب دوراً جدلياً مع تناقضات أخرى تتمثل فى الخيال والنجاح .

---

(١) انظر فيما سبق ص ١٨٢ .

إنه الانغلاق الأكثر وضوحاً ،والأكثر"رؤية" وبدون التلاعب بالألفاظ،الذي يقسم تجربة المخرجين:فبعضهم يفضل نظام الصور واللوحات، فهم يعملون عن طريق فلاشات الصور، أو بتغيير الإضاءة انطلاقاً من لوحة مبدئية، أو كما يفعل سترهلر فهم يشيدون مجموعة من اللوحات الضخمة الموحية، أو مثل بلانشون، فهم يستعملون جميع الإمكانيات المكانية للنص حتي يشيدوا إلي جانب الحوار مجموعة كبيرة من الصور"الممكنة" التي تغلف النص بنسيج مرئى

وعندما أخرج بلانشون اتالي، لم يتردد فى أن يرينا تتويج جواسى، في ركن من المسرح الكبير كما لم يتردد فى أن يرينا منظر الهجوم على المعبد والهزيمة العسكرية لاتالي وفى مسرحية دون جوان نرى مشهد الخديعة يتواكب مع الطباق النظرى:دون جوان يقدم الشيكولاتة الى مطران يرافقه بعض الساسة. وتتجاوز الصورة النص وتستنفذه من كل جانب.ولن نتحدث إلا من أجل ذكري هؤلاء (فهم ندرة ولكن لهم بصمات) مثل روبرت هين الذين يشيدون المسرح ليس من أجل الأسطورة أو "المحتوي"،ولكن من أجل صناعة الصور واللوحات،حيث ترتكز متعة المتفرج على المناظر المقدمة على المسرح وفي كل الأحوال تكون الأولوية للصورة، فهي تسيطر علي الحوار، إلا إذا كان الحوار غائباً أو نادراً (بوب ويلسون): وفي هذه الحالة تتمتع الصورة بمركز الصدارة.وفى حالة بلانشون وفيلار يتحول الخيال بموجب وسائل الإخراج إلى صورة

ولنعلم أنه إذا كان هناك نوع من الصراع بين الكلمة والصورة فى عمل المخرج فلا يكون هناك تعارض بين الصورة و الموسيقي.

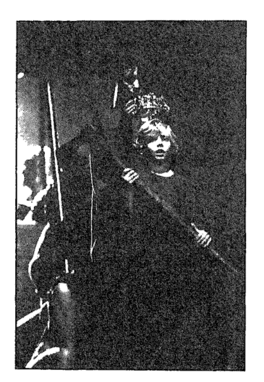
وأخيراً ففى داخل مسرح "الصور" ينبغى أن نعمل تفرقة بين أولوية الصور السكونية (مكونة من جداول تزامنية) والعمل "الديناميكى"(١)

---

(١) عند ديمارس ، فيما أفرجه . فالصورة تأكل الخيال بينما فى المسرح السياسى الذى يتحدث عن الثورة فى البرتغال تكون الصورة هى الوسيلة .

وعلي العكس فهناك طرق إخراج لا تعطي الامتياز للنص بل تعطيه للكلمة ولنضرب (١) مثالاً على ذلك :عمل فيتاز،ويكون تصوير الفكرة (الديكور المساحة والحركة فى خدمة الذكاء الخاص بالكلمة، ومن هنا كان حب المخرج لنصوص الكلمة الشعرية (راسين-هوجو كلوديل) والمسرح الجديد المعاصر.

وفي هذه الحالة تتجه كثافة العلامة الى الحديث عن العلامة :إن ما يعرض علينا هو مادية الكلمة سواء كانت موزونة ،أو يهمس بها ،سواء تدرجت من الصمت إلى الصياح أوتحولت إلى مادة شعرية. ومن هنا تحدث تغيرات فى الإخراج بالنسبة للكلمة ومدى ماديتها أو أن تظهر إلى النور مدى اتصالها بالأسطورة.



راسين ، آتالي اخراج بلانشون مسرح الأوديون ١٩٨٠ ونري منظر تتويج جواسي

تصوير برنارد

(١) انظر المرجع السابق .

إن الخطر الذى يهدد جميع طرق الإخراج التى تعطى الامتياز للكلمة هو السطحية فعندما يركز الإنتاج على شفافية المعنى دون أدنى اهتمام بالمعنى (الصوتى، والشعرى) بالنسبة للكلمة المسرحية: إن العقبة هى كثرة العروض الكلاسيكية التى تركز على الكلمة وليس على الصورة.

المتصل وغير المتصل

وتبقى عقبة ذات مغزى مختلف، بحيث إنها لا ترتبط باختيار العلامات، وتنظيم علم الدلالة، بل ترتبط بالنمو والتعبير. أياً كانت طبيعة العلامات المختارة، فيمكن أن ترى (١)من خلال عدم استمرارها أو من خلال تغايرها، بينما فى أشكال أخرى من العروض يحاول المخرج أن يجد الوسائل التى تضمن الاستمرار وتماسك أنظمة العلامات.

وسائل الاستمرار

يمكن للاستمرار أن يبقى أو أن يعاد إلى أصله بواسطة الممثل أو المشاهد المتتالية : تجمع أساليب الممثلين. قوة الشخصية المسيطرة التى تضمن الوحدة، باستخدام المساحة كمكان متجانس، بتوحيد جميع العلامات فى نظام حسى ثلاثى الأبعاد (المسرح على الطريقة الايطالية) أو فى الفراغ الخاص بالإنسان المعنوى (جان ڤيلار) والاستمرارية الزمنية وتنافر أجزاء المدة الزمنية. ولنلاحظ أنه بالنسبة للعرض المسرحى الحديث فإن الاستمرار يكون جدلياً، وفى أحسن الحالات فالاستمرار يظل متناقضا فى المرتبة الأولى، إنها حالة بلانشون أو حالة سترهلر. ومن هنا يأتى دور المونتاج بعناصر متقطعة أو بطبيعة أخرى.

---

(١)انظر المرجع السابق " المساحة " ص ١١٩ .

عمل ما هو غير مستمر

لن يتمكن المخرجون فى العهد الحاضر من الإفلات مما هو غير مستمر. وفى معظم الأحيان يُفرض عليهم النص. ويشيد الكتاب الذين يطلق عليهم اسم "اليومى" نصوصهم كمجموعة من الفلاشات المتتالية على أشخاصهم مع انقطاع زمنى على فترات قصيرة، وفى حالات أخرى تتم مسرحة النصوص الروائية التى تتم عن طريق المشَاهد المتتالية القصيرة والتى تأتى بصورة زمنية لامعة ويحترم المخرج عدم الاتصال عن طَريق (١)راحات مميزة

تلك حالة من عدم الاستمرار فى المكان وعدم الاستمرار فى الزمان واستعمال مسافات يختلف المقياس فيها ، ومشكلات لصور متزامنة أو متعاقبة تعمل كأنها تلتصق (٣)بعناصر متنافرة تتبع تجارب عديدة

وفى كل الأحوال لا يكون لعدم الاستمرار نفس المعنى أو نفس الوظيفة، فيمكن أن.

١) تعطينا صوراً من تفكك العالم وأن يكون لها فى هذه النقطة قيمة ووظيفة يمكن الرجوع إليها .

---

(١) المرجع السابق حول " المساحة " و " الجماد " ص ١١٩ .

(٢) مسرح الغرفة عند فينافير وكل عمل الافراج عند ج . لاسال .

(٣) المرجع السابق نفسه ص ١١٩ .

٢) يمكن أن نرى عند المُعبر التدمير (الذاتى) لنظرة متماسكة للحياة وعن استحالة التفكير فى العالم وخاصة التفكير فيه كشىء يمكن تمثيله.

توازن وجدل

إن من بين الاتجاهات المختلفة، أن يقدم العرض المسرحى الملموس توازناً شبه دائم مع إضفاء طابع الأولوية على تلك السمة أو السمة الأخرى ومن خلال ماهو غير متصل فقد نجد دائماً وفى أى مكان خيطاً يدل على الاستمرار : عن طريق المساحة والألفاظ الخاصة باالمشاهد المتتالية، إن الحلول الأكثر ملاءمة هى التى تشيد الجدل المتصل وغير المتصل. إذ نرى وعلى جميع المستويات الصراع بين القوى الطاردة المركزية وحركات إعادة التشييد .

الفصل السابع

عمل المتفرج

أدوار المتفرج

نجد هناك فى تلك القضية وهى العرض المسرحى وفى هذا الحدث المتعدد الشخصيات شخصية جوهرية ، بيد أنها لا تظهر على خشبة المسرح وقد لا تعمل شيئاً: إنه المتفرج فهو الذى يوجه إليه الخطاب الشفهى والمسرحى ، وهو المتلقى فى قضية الاتصالات وهو ملك الحفل. هل يتسنى لنا أن نقول إنه من هذا المنطلق لن يكون هناك مسرح إذا لم يكن هناك متفرج فى المسرح .

أو على العكس من ذلك يعتبر المسرح آخر ملجأ لرياضة البصر ولتلك التربية الرفيعة المستوى واليقظة فى آن واحد ، ويكون التأمل المسرحى بحقيقة وبعمق ذا طابع شعبى ، ورياضة بيئية، وهبة اقتصادية وتأمل يسير فى اتجاه واحد، متناهياً فى قوته مضغوطاً فى وقت قصير يفرض نوعاً من الالتزام على من يمارسه أن يتمتع بالنظر الحاد للصياد وذاكرة الحرفى، وذكاء السياسى فلا عودة إلى الخلف ولا سحق للصورة التى نلحظها. منذ الوهلة الأولى يجب ضبط الصورة وتقطيع النص السينمائى إلى مشاهد أما بالنسبة للمسرح فعلى المتفرج أن يعمل على تنسيق إحساسه وأن يتذكر بدون حاجة إلى أن يذكره أحد بتلك الصور، ينبغى عليه أن يحاول الفهم وأن يتذكر وكأن حياته وقف على ذلك . وعليه فى نفس الوقت ألا ينسى أن يستشعر الراحة التى تعقب المتعة. ومن الطبيعى أن هذا التعب أو هذه الراحة لن يلقاها المتفرج فى "مسرح هذا المساء" أو فى قفص المتخلفات .

يكون المتفرج مشتركاً في العرض في لحظتين حاسمتين في البداية والنهاية؛ نستطيع أن نقول إنه ليس نفس المتفرج في البداية والنهاية بالنسبة للمشروع والتلقى والمسافة فيما بين المتفرج أ - وقد توقع ذلك المرسلون وبين المتفرج ب الذى يحضر العرض. وفى البداية يكون المتفرج موجوداً أثناء العرض إذ إن مختلف وسائل التعبير (ناسخ اليد - المخرج - المصور - الممثل) تأخذ في الاعتبار العالم المرجعي للمتفرج عالم تجربته وعالم ثقافته . ويكون المتفرج حاضراً في المشروع (الكتابة والعرض) . ويكون المتلقى موجوداً داخل النصوص ، ومن أجله يعيد المخرج إخراج النص مرة ثانية، ويملأ بذلك الفجوة التى تفصل بين عالم الإسناد للمتفرج القديم والمتفرج الجديد . وكذلك يمكن أن نميز بين المتفرج أ كما توقعه ناسخ اليد والمتفرج ب كما هو فى مخيلة المخرج : فالمسافة بين الاثنين هى مقياس الفارق التاريخى والاجتماعى.

ويضطر الممثل عند كل عرض إلى إجراء تسوية بسيطة بالنسبة لجمهور جديد ويفترض العرض المسرحى اتفاقاً مسبقاً، ونوعا من العقد الموقع بين المهنيين والمتفرجين، عقد لا يحدد فقط ما المقصود من العرض ولكن طريقة العرض وقانون الادراك الحسى للمشهد . وهكذا مثلاً فإن أفضل العروض الحديثة للكلاسيكيين تركز على وجود الجسد وعلى العلاقات "الجسدية" (جنسية أو غير جنسية) بين الشخصيات وكذلك على وجود العنصر السياسى فى النصوص الكلاسيكية .

ويشيد المخرج عمله بوعى وبلا وعى بالنسبة لما سبق تشييده من الناحية الثقافية والإيدلوچية(١) لمعاصريه ، ويقوم جدل بين ما يفترضه المخرج بالنسبة للمتفرج وهو يساهم فى ذلك أيضاً وبين ما يريد أن يقوله هو ، ويمكن تلخيص العقد بين الممتهن والمتفرج كما يلى : "سأقول ما تستطيع أن تسمعه وتراه" وليس من الممكن ألا نجد أيضاً الصيغة العكسية : "سوف أقول ما أنت غير مستعد لرؤيته أو سماعه"

---

(١) حول مبدأ ما تم تشيده ، مرجع مارسليزى وياردان . المدخل إلى اللغويات الاجتماعية .

إن اغتصاب المتفرج شيء مسبق ومعلوم فيما عدا مسرح الفكاهة وهو لا يغتصب أحداً ويحترم العقد إلى آخر لحظة . ويثار جدل بين ما يفكر فيه المرء وما يعلمه المتفرج وما هو جديد، وما ينبغي عليه هو أن يبذل مجهوداً لفهمه . ويحدد ذلك الجدل ، كما نرى المكانة القصوى للمتفرج فى المشروع المسرحى .

فيما بعد :

يعتبر المتفرج هو المرسل إليه ، فهو فى آخر سلسلة العرض، وفى المقام الأخير، فمنه وعن طريقه يتم العرض وذلك بطريقتين: أولاً. فى قضية الاتصال يعطى إجابة نهائية، وليس لأن الإشارات الصادرة عن المتفرج لا تخضع لنفس القانون بألا تكون هناك إجابة. ويتصور مونان أن الاتصال فى المسرح لا يكون موجوداً لأن المتفرج لا يجيب على المتخصص بلغته ، ولكن يجيبه بلغة أخرى وهى لغته الخاصة ، وقانونه الخاص وهو يعطى أخيراً الإجابة الوحيدة التى تحتاجها القضية المسرحية : الإجابة الاقتصادية ويصفق المتفرج ويحضر بمعنى أن ما يأتى بعد ذلك فى العرض يتكون من خطاب المتفرج إلى الاخرين. وتلك إجابة (١)لغوية .

من جهة أخرى يعتبر المتفرج منتجاً أيضاً،إذ به -وبه وحده- يتم المعنى ، ذلك المعنى هو الذى يصنعه . وذلك بمفرده. أما الآخرون فيقدمون عروضاً للمعنى ، أما المتفرج وحده، وبطريقة حاسمة أكثر من القارىء؛ فتقع عليه مهمة أن يغلق الحدث.

بمعنى واحد ، وتفرض عليه هذه المسئولية :إذن نستطيع أن نفهم لماذا ينبغى عليه أن يعلم ذاته وفى أى اتجاه نستطيع أن نتحدث عن مدرسة المتفرج ، ويلتبس الأمر عندئذ، هل يتعلم المتفرج من أجل المسرح أم من المسرح؟ كلا الاثنين. وليست لدينا النية أن نعلم المتفرج ولكن علينا أن نعلمه أن يتعلم، وأن نريه طرق ذلك التعلم، وأن نضع لو استطعنا خريطة لرحلته .

---

(١) سوف نترك جانباً مسألة الناقد ودور المتفرج .

ويكون المتفرج متواجداً أثناء العرض وذلك تحصيل حاصل ، ولكنه الشخص المرسل إليه فى كل لحظة ، وجميع تلك الإشارات التى لا تعمل إلا به ومن أجله . فالضوء موجود ليرى من خلاله والموسيقى لكى يستمع إليها . ويقيم المتفرج مع الممثل حواراً فى كل لحظة حوارا واضحا عندما يتوجه إلى المتفرج ، وداخلياً عندما يتوجه إلى من يخاطبه : وذلك ما يؤكده بريخت بالنسبة للمسافة وهو أن الممثل يجب أن يجعل ذلك واضحاً بالنسبة للمتفرج بألا يجعل المتفرج كأنه يشكل معه وحدة لا تنقسم . ومثل كل مرسل إليه حى وعلى امتداد العرض كله، يجيب المتفرج ليس فقط عن طريق إشارات منتظمة ولكن إشارات ضئيلة : تنهدات، وارتعاشات ، أشكال صمت مختلفة وبعد حضور حفلة موسيقية وبعد سماع نغمة معينة ، ينشرح الحضور ونسمع صوت الظهور وهى تستند إلى المقاعد الوثيرة . وهكذا يستمع الممثل إلى التحركات اللاإرادية لجمهوره والفضاء المسرحى يفترض الوجود المتلاحم لأجساد المتفرجين ، وهذا الوجود القريب أو البعيد سواء كان متراصاً أو متفرقاً ليس ضعيف التأثير، ويعتبر المتفرج بالنسبة لقضية العرض المسرحى علامة ليس فقط بالنسبة للممثل ولكن بالنسبة لبقية المتفرجين : ونعلم أنه من الصعب بالنسبة للمتفرج أن يسبح وحده ضد التيار وأن يقبل أو يرفض عرضاً ضد جيرانه، ويكون المتفرج أيضاً ممثلاً ولذلك نحن نحتاج للآخر كشاهد:لأنه لا يستحب أن يكون المرء وحده فى المسرح .

مكان المتفرج

تتوقف مهمة المتفرج فى العرض المسرحى على مكانه فى المساحة المسرحية : من قريب أو من بعيد ، فى قاعة على النظام الإيطالى أو فى مسرح دائرى فى مدرج أو داخل سيرك ولا يتوقف الأمر على أن المتفرج لا يرى شيئاً ولكنه لا يرى بنفس الطريقة، وفى القرن الماضى عند ماسئل هوجو عن كيفية تجهيز المقاعد فى مسرح متجدد رفض تقسيم المساحة على شكل مرابط ، حتى لا تنفصم الوحدة ، ويتجول البصر خلال جمهور شعبى. ورأينا بالنسبة للمساحة المسرحية إلى أى مدى تكون نسبة المتفرج إلى

المساحة . سوف ندرس بعمق وظيفة النظرة فى مختلف الأشكال المساحية

النظرة غير المشروطة

يحاول العرض المسرحى الحديث أن يحطم العلاقة فى النظرة التقليدية ، بينما يضطر المتفرج إلى التسكع وإلى أن يعدو حتى يهرب من العقبات أو أن يرى مختلف أجزاء العرض وقد تضطره أحياناً إلى أن يتمحور حول ذاته. ويجد المتفرج نفسه مضطراً إلى النشاط الجسمانى وأن يفهم نفسه ليس كمستهلك فحسب ولكن كمشارك: ولذلك فإنه يكون واعياً بدوره داخل العرض، ومن وجوده ليس فقط كنظرة سلبية بل له دور إيجابى، ويخلط بيتر بروك بين المتفرجين والممثلين فى مسرح خرب ويضطر المتفرج إلى بعض ممارسة شعائر الأعياد ، وإلى تدمير وتمزيق المساحة على الطريقة الإيطالية ونوع العرض الذى يقدمه. ونرى كيف أنه فى المسرح التقليدى يكون مفروضاً على المتفرج الجمود المتفق عليه. إنه عمل مرآوى وإدخال شاهد يعكس ما يرى ويشكل نقداً جذرياً للنظرة السلبية للمتفرج، وينبغى فى الحالة الأخيرة أن تكون النظرة غير مشروطة وأن تغير مسارها أو إلى انتقاد مسارها. وأن استخدام الأماكن الغريبة وآخر محاولات ج ب ڤانسان تؤدى إلى نفس انتقاد نظرة العرض المسرحى. ويمر المتفرج من حالة الأسفنج إلى حالة المتفرج الناقد، إن تلك المهمة للمتفرج مسجلة فى قضية الاتصال المسرحى.

قضية الاتصال المسرحى

إن هذه القضية معقدة للغاية . من يتحدث على خشبة المسرح؟ كائن إنسانى له شخصية مزدوجة. شخصيته الذاتيه كممثل، والشخصية الأخرى المرفوضة، ويكون اهتمام الممثل -فى مهنته كممثل- متجهاً نحو المتفرج ، ويشترك معه فى مشاهدة الممثلين الآخرين وبقية المتفرجين .

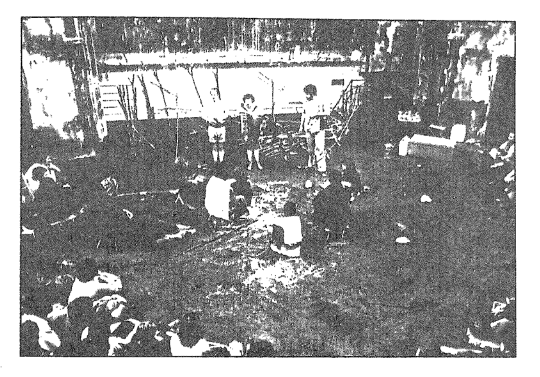
أنا الممثل　　　　　　　　　　　　أنت المتفرج

هم الممثلون والمتفرجون

علاقة متبادلة ، الصوت الداخلي للمتفرج (مجيباً صوت الممثل)

أنا المتفرج　　　　أنت الممثل

هم الآخرون متفرجون



الايكسي ، اخراج بيتي بيتر بروك ١٩٧٥ المتفرج في العرض تصوير نيقولاسي تريت

ونحن بصدد الرسم البياني "الطبيعي" للاتصال الفني (إلقاء القصائد والأغاني) وتتعقد الأشياء من جراء وجود الخيال الذي يخلط بين

الأنا– شخصية　　　　أنت شخصية آخري

هو المتفرج

ومن هذا المنطلق ، يصبح المتفرج شاهداً ، وهو ليس في حاجة أن يوجه للشخصية جواباً ما دام لم يوجه إليه سؤالاً ، وهنا "يأخذ المتفرج الكلمة" ويتجه إلى الشخصية، سواء أخذ مكانه في الحديث، وتقمص شخصيته أم أجاب عن الشخص الآخر أو تقمص شخصية بطل الرواية وأحياناً يتقمص الشخصيتين معاً مستثمراً الحوار أو الحركات

أنا – متفرج – شخصية　　　　أنت شخصية

هو شخصية أخري

ولنلاحظ والحالة هذه أن المتفرج عندما يتقمص شخصية الأنا لا يتخذ كشاهد لبقية المتفرجين ولا متفرجا آخر ذا حظوة . وكل فرد يتقمص ذاتيته، حتى لوحدث ذلك فإن التطابق يكون مكتملاً بالنسبة للجميع ونرى من خلال تطابق الرسم البياني التناقض بين المطابقة والنفي وذلك بفضل التزامن داخل العرض. ويظل عمل النفي مبهماً يحيطه الغموض ويحتمل أن نذهب بعيداً إذا لاحظنا وجود رسم بياني للاتصال يشتمل على وسائل الاتصال الأخرى ، بينما يكون المتفرج فاعلاً

أنا – المتفرج　　　　أنت – الآخر متفرج

هو شخصية ممثل

تفترض العلاقة المسرحية وجود جمهور من المتفرجين ، حيث يتمتع المتفرج بحدة الذهن خلال العرض . حيث إنه يسقط كل منهم على خشبة المسرح. وإذا قبلنا هذا

التحليل فسنفهم أن الجمهور كفيل فى آن واحد بحقيقة التصور المسرحى وبكذب الخيال المسرحي إن وجود "هو" فى جميع الرسوم البيانية يشير فى آن واحد إلى علاقة الإسقاط وإلى وجود الشاهد فى العلاقة التى لا تتكون فقط من الرسم البيانى البسيط للاتصال، وتكون عادة ثلاثية الشكل . ويذكرنا وجود التوافق النفسى - الاجتماعى بأن النفى لا يعدو أن يكون تطورا نفسيا بسيطا، ويعتمد ذلك النفى على محظور ملموس:غزو الفراغ المسرحى بالنسبة للمتفرج والمساس بالأشياء والكائنات الموجودة به.

النفي

لا يعدو أن يكون النفى بالنسبة للمسرح هو الحدث المؤسس، وأن الخيال المسرحى أو ما اتفق على تسميته هكذا له وجه آخر ، وإلا لما استطاع المسرح أن يؤدى عمله بالنسبة للمتفرج : إنه النفى أو بعبارة أخرى فإن تجرد الواقع الحالى على المسرح من قيمته الحقيقية ليصبح سلبياً، ليس معناه أنه هنا مع أنه غائب، وتصبح العلاقة سلبية. إنه يوليوس قيصر مع أنه ليس يوليوس قيصر إنه جليس لويس الرابع عشر أو خباز القرية . أو صالون من القرن السادس عشر- ولكنه ليس أى شيء من ذلك، إن التحليلات الرائعة لمانونى تشير بطريقة قاطعة إلى الخيال المسرحى بالنسبة للمتفرج وتحمل (١)فى طياتها معنى النفى .

تتلخص المسألة الرئيسية للنفى المسرحى ، ونفى المسرح الحقيقى بقدر ما هو حقيقى، فى قدرة المرء على التمييز . وأيا كانت صورة ذلك التمييز الذى يحمله المتفرج للعرض وأى نظام للحقيقة يوليها له . وفى النص الشهير حول النفى يركز فرويد على دور الرأى "إن مهمة التمييز لها فى الواقع قرارات يجب اتخاذها" ويمكنها أن تقول أو تنقض(٢)قولاً ويجب عليها أن توافق أو تعترض على الوجود فى الحقيقة.

---

(١) أو . مانونى ، مفاتيح للخيال ، ١٩٦٩ .

(٢) فرويد " النفى " ج . ف ليوتارد . ١٩٧١

يرفض المتأمل مطابقة الرسم بالقالب . وكذلك يرفض المتفرج نظام الحقيقة لما يدرك أنه الحقيقة ولنذهب بعيداً ، فكلما كان التقليد كاملاً "وواقعياً" تناقص الغموض بالنسبة للحقيقة . إنها لذه التقليد ، تلك المواجهة مع الواقع ، تلك الصناعة لواقع أكثر حقيقة من الحقيقة نفسها . ولطبيعة هى من صنع الإنسان وبطريقة أخرى



بريخت السيد بونتيلا وتابعه ماتي إخراج لافودان ١٩٧٩ المسطر صورة كلود بريكاج

نستطيع أن نقول : ينبغى أن يكون المرء دون خط التمييز وألا يكون "إنساناً" بالمعنى الإنسانى للكلمة "قد نظن أن ذلك حقيقة " ومن هنا نرى ماهية ذلك القانون الغريب ألا وهو لذة التفوق الوهمى : إنه شيء رائع أن يبدو كل شيء كأنه حقيقة وينبغى على أن أعرف ، كمشاهد حذر ، أن ذلك ليس بالحقيقة .

جوداسي والكاوبوي

يعتبر المسرح حقيقة ملموسة ، منفصل عن بقية الحقائق. ومن هذا المنطلق فهو لا يخضع لنظام حلم اليقظة الذى يتحكم فيه الفرد إلى حد ما ولكن للحلم الحقيقى الذى لا يتحكم فيه النائم، ولذلك لا ينبغى أن نخلط بين النفى والإنكار فالمفهوم الذى يوضح المنظور المسرحى هو مفهوم النفى ، ليس فقط لأن التمييز الذى يمد النفى لا يمكن أن ينفصل عن الصياغة اللغوية "وليس ذلك حقيقة" ولكن فى كلتا الحالتين لا يكون الشئ نفسه هو المطلوب نفيه. إن ما يؤكد عليه النفى هو الآتى "إن ما أراه هو الواقع، ولكن ليس حقيقيا إنه يفرض نفسه على ، ولكنه لا يوصلني إلى الحقيقة وإلى الطريق الذى يسير العالم نحوه والذى أستطيع أن أسلك فيه طريقى . لقد رأيت "كليوباترا" ليست سيئة إلى هذه الدرجة ، ولكن لا يمكننى أن أبدى إعجابى بها وعلى أيه حال فإنها الفنانة س ولو قدر لى أن أبدى اعجابى بأحد فلن يكون لكليوباترا"، أما عن وظيفة الإنكار فهى مختلفة كل الاختلاف إذ تتلخص فى الآتى: أنا لم أر ما رأيت فقد رأيت شيئا ما ولكن ربما اختلط علىّ الأمر. وأنا لا أريد أن أكون قد رأيت شيئاً

ويرتبط النفى بالانفصال الجذرى بين الكون وما نراه من خلاله على المسرح والكون كما نعيشه خارج المسرح . ونستطيع أن نبدى جميع الاعتراضات التى نأخذها من الأمثلة الواقعية للوهم المسرحى: فالكاوبوى يطابق الخائن فى الميلودراما والمتفرجين الذين جاءوا ليسيئوا معاملة الممثل الذى يؤدى دور جوداس . وتكون إجابة مامونى على تلك الاعتراضات سلبية : إذ يكون الضحية دائماً هو المتفرج الاخر، الآخر الذى يكون مجنوناً متوحشاً، الآخر الذى كان "يعتقد فى الأقنعة" سابقاً .

ربما نستطيع أن نقول إنه فى كل الأحوال حيث يكون الخيال المسرحي منتجاً لتلك الأعمال الجذرية بذلك؛ يكون النفى مدفوعاً إلى آخر حدوده المادية : وإذا حاولنا أن نضرب أو نقتل "جوداس" (الممثل الذى يلعب دور جوداس) إذن يكون هناك بعض الخطر الذى يستحسن إبعاده وإخراجه من مجال الحقيقة . ولا ينبغى أن نظن لحظة واحدة أن الممثل هو جوداس ، ويكون العنف محاولة وعناء لإلغاء الفرق والضرورة لوجود الحائل، ولكى نحيل إلى المجال المسرحى كل ما فى الحياة يوشك أن يذكرنا به ربما يكون هناك تطور يذكرنا بالضرورة بقضايا الساحرات وليس ممكنا إثبات أن الجيران يعتقدون فى الحقيقة أو فى مدى جدوى ادعاءاتهم بالنسبة للسحر. وينبغى أن نمحو من مجال الحقيقة أى أثر لمساحة أخرى ، ويعتبر المسرح مساحة أخرى .

قضية المحاكاة

لا ينبغى لنا أن نتخيل أن النفى فعل بسيط يتعلق بمجموعة العلامات التى تتم فى إطار الفضاء المسرحى، ولا يعد تطور النفى معقداً ولكن متعارضاً. فهو مؤكد بالتعارض والتتابع بالنسبة لنفس العلامة المسرحية . أ)سواء تعلق الأمر بالإحساس بشىء حقيقى . ب) وأن هذا الشىء غير راج فى الحياة اليومية، وفى نسيج الواقع . فالكرسى على المسرح هو كرسى حقيقى ، ولكنه ليس كرسياً من "العالم" ، ولا يمكننا أن نجلس عليه. ونؤكد أن الجماد على المسرح يخضع للنفى ولا يخضع له فى آن واحد. ويبدو أنه من الواضح أن ما يرفض هو الطابع الأيقونى للعلامة المسرحية. ولا ننفى كلية الوجود الحقيقى للممثل كما لاننفى عمله كممثل أو عمل الراقص أو البهلوان. والممثل هو شخص يؤدى دورا فنيا حقيقيا ، يستقبله الجمهور في الوقت الذى يقدم فيه نشاطا خياليا ، وينفى ذلك الخيال أن الممثل رجل :

أ) يتفرغ لأداء دوره على خشبة المسرح

ب) ويحتسى الشوربة (حقيقة أوخيالاً)

إن عملية احتساء الشوربة هى فى ذات الوقت لعبة وعرض نشاط حقيقى ويكون المتفرج منقسماً دائماً بين إدراك النشاط الفنى (ورأيه فيه) من جهة ومن جهة أخرى إدراك أيقونة شيء ما يقع فى مكان بعيد . ويتغلغل الانفساخ فى نفسية المتفرج بين ما يقبله كحقيقة وبين شيء آخر حقيقى ولكنه لا يقبله ، بينما يكون "ذلك الشيء " هو نفس الإشارة المسرحية . إن عملية أن نعرض على المسرح ما لا يمكن عرضه ، وأن نحطم كل واقعية العرض وأن نقلل إلى أقصى درجة الأداء الأيقونى ، معنى ذلك أننا نضيق فى نطاق النفى ، وربما يكون فى ذلك تحديد الأثر النفسى على خشبة المسرح ، وأن نختصر دور المتفرج إلى تأمل النجاح، إن أصالة تطور الإحساس على المسرح تتمثل فى حركة ذهاب وإياب فورية :

أ) بين معرفة الصورة ونفيها

ب) فى التمييز بين الخيال والنجاح .إن إلغاء أوتحديد أحد اللفظين هو تحديد إنتاجية العمل المسرحى .

ولم يخطىء بريخت عندما جرد الشك الذى أوحى له بالإيماء عند أرسطو طاليس فهو لا يخشى القيام بنشاطات تقدم على المسرح أيقونة النشاطات للحقيقة بشقيها الاجتماعى والتاريخى . إن استبعاد ما يُمثل على المسرح سيكون له نهاية عكسية وتوفى كل امكانية للمسافة ويتيح الإنكار وجود الفاصل بين ما يراه المرء وبين ما يفكر فيه ألا وهو ثغرة الخيال .

ومع ذلك لا يكون الخطر كبيراً فعندما تطرد المزيس تعود وتسرع فى العمل ثم يتبعها النفى : ولا يملك الممثل ، رجلا كان أو امرأة إلا أن يكون الصورة ، والنموذج لرجل آخر أو امرأة أخرى .

إن تلك حركة الذهاب والإياب بين الخيال والواقع بين ما لا يخضع للإنكار وما يخضع له . يقابلها حركة ذهاب وإياب أخرى. حركة تبدأ من المسرح كتعويذة للمسرح وكتمرين (١) والعكس بالعكس . لقد شرحنا من قبل أهمية تلك المهمة المزدوجة بالنسبة للمتفرج ويتيح النفى المسرحى التعبير المسرحى عن الغرائز الخطيرة . والرغبات المحرمة ، الاغتيال بين أفراد العائلة الواحدة، وارتكاب المحارم ، وتفلت الغرائز ، كل ما يمكن تلخيصه تحت اسم أوديب .

ومع ذلك نستطيع أن نقول إن النفى المسرحى يتيح للعرض المسرحى توظيف التصورات التخيلية الخادعة ، ما دام تمييز الحقيقة أصبح مرفوضاً : فالأنا للمتفرج أستطيع الحديث مع وفى نفس اللحظة مع الممثل الشخصية ، وترديد أقواله إذ

١- لست أنا الذى أتحدث (ولكن هناك من يتكلم ، شخص موجود)

٢- إن الممثل لا يتحدث بأقواله ولكن هناك شخص غائب.

وعلى العكس ، يكون المسرح بالنسبة للمتفرج واقعاً لا يمكن أن يراوده فيه شك واقع منعزل . كما رأينا بالنسبة للزمان والمكان : فهناك فناء مسرحى وزمن للعيد وتقوم بعض التجارب فى ذلك الجزء المنعزل من الحقيقة : ويبدو المسرح كأنه نظام منعزل وحقل تجارب تلقائى . إن ما يمكن تشييده على المسرح هو نموذج بسيط للنشاطات الإنسانية ولا داعى للقول بأنه إذا كانت الرقية تتوافق مع آرتو فإن النموذج البسيط يتفق مع الجدل عند بريخت " تنفذ التصميمات كدراسة حركة الكواكب . ونستطيع محاكاة الأحداث فى الحياة الاجتماعية بالطريقة التى تتيح للمرء إذا ما

---

(١) اقرأ المسرح ص ٣٠٢ - ٣٠٣ .

توقف عند العرض التشكيلى (١)أن يقر بعض المعارف التى تستعمل وتفيد " فالعروض المسرحية تخضع لنظام الصور طبق الأصل الممكنة .

تبدو تلك الأوضاع متناقضة. إنها وظيفة المسرح الذى يضاء، والتقاء الخيال بالحقيقة وإذا قدر للمسرح أن يكون نموذجا بسيطا، فذلك لأن كل خيال يخضع للنفى، وإذا كان المسرح رقية، فذلك لأنه يحاكى بصورة فعالة بعض المظاهر العنيفة فى العالم الواقعى .

منتج المعني

من الصعب تفكر المرء فى إدراك المتفرج بأن المسرح له طابع منتظم فهو يتبع علامات العرض المسرحى طبقاً للقواعد المسرحية فالمتفرج الذى ينتمى للشرق الأقصى يتابع قصة يعرفها تمام المعرفة ، وهو يهتم اهتماماً كبيراً بالنجاح وبالعلامات المسرحية كما يهتم بمراحل الأسطورة التى تنتمى لعالمه الثقافى ، وهذا لا يعنى أنه لا يهتم بتسلسل الأسطورة مثل الطفل الذى يستمع إلى قصة للمرة الألف ، وفى المقابل فى الغرب فالمتفرج يتابع تسلسل القصة ، وينتظر البقية. فلديه عن(٢) المسرح منظور أفقى وتطور لغوى حيث يلعب التوتر والانتظار دوراً قاطعاً . والسؤال الذى يطرحه هو " ماذا سيحدث لأبطال الرواية "؟ ومع ذلك فإن التأليف المسرحى والأقلام والأضواء كل ذلك يدخل فى الحسبان : فالأوبريت والمسرح ذو العروض الكبيرة فى شاتليه وباليهات الأوبرا تحمل طابعاً شعبياً بجميع ما تحمله من معان. إن كل شكل مسرحى يفترض لدى المتفرج الصلة بين التمييز والصور المسرحية والاستماع إلى الأسطورة ، تلك الصلة المختلفة طبقاً للثقافات ولحظات التاريخ ، والأشكال المسرحية .

---

(١) بريخت ، شراء النماس ص ٤٣ .

(٢) الرجوع إلى ديمارس ، من أجل النظرية الاجتماعية للعرض المسرحى .

المعني منذ البداية

إن ما نستطيع أن نقوله هو أنه منذ البداية يتلقى المتفرج شيئاً وكأنه "ذو معنى" مسبق وطعم للمعنى : فتروى له قصة ، ويرى أشخاصاً يتعرف عليهم مثل "الملك" أو "المحارب" أو "العامل" ويرى أماكن يطابق بينها وبين "القصر" أو "المصنع" أو "المسرح" فالمعنى المباشر للخيال ، والمشار إليه يبدو له وكأنه مجهود (كقاعدة عامة) فهو يستطيع قراءة الصورة والأسطورة ، على الأقل طبقاً للأشكال التقليدية للمسرح وبطريقة أخرى تكون علامات الخيال شفافة بالنسبة له . ويمكننا أن نقول وبشكل معكوس إن المعنى يسبق نظرية الرموز والعلامات . وقبل أن يكون العرض نظام علامات نرى أنه تتابع فى المعنى وذلك بالنسبة للمتفرج . ويمكن أن يظل عند هذا المستوى ، مثل أى شخص يقرأ الإلياذة وهو يظن أنها تروى عن غضب آخيل . وفى أحسن الأحوال فإن بناء المعنى الذى يفرض نفسه عليه منذ الوهلة الأولى مهم للغاية ومع ذلك فإذا كان هو الرأى المشار إليه؛ فلاشىء يؤكد لنا أنه لم يلحظ مفهوم الأسطورة . ويكون عمل المتفرج تعميق ذلك الإحساس اللاشعورى . ويختلف المتفرج الغربى عن المتفرج الآسيوى الذى يتطلع إلى النجاح، ويكتفى المتفرج الغربى بالخيال.

والمهمة الأولى "لمدرسة المتفرج" هى أن يدير نظره نحو النجاح - وأن يجد الوسائل التى تتيح له رؤيتها .

النص والسيكولوچية

كذلك فإن التقليد المدرسى الذى لم يستنفد مضاره بعد؛ يريد أن يكون المسرح أولاً هو الدراما ، أى النص الخالد، إحدى الروائع التى تستحق الدوام وبها سيكولوچية العواطف، ويكون منحوتاً على الرخام، وخلق كائنات أدبية تزخر بالحياة عن الأحياء أنفسهم. وإذا وجهنا سؤالاً لمراهق فى سن الدراسة عن العرض الذى رآه ، وإذا تجرأنا وسألناه عما اهتم به من خلال العرض ، سيكون عليه أن يجيب (إجابة مهذبة قد ينتظرها المحاور) إنها "الحقيقة" السيكولوچية "حقيقة الطباع"، وسوف يطرح على

نفسه -أثناء العرض- الأسئلة التى يظن أنه ينبغى أن يجد لها جواباً: كيف يكون ذلك الشخص. وبالإضافة إلى خيال الأسطورة ، وهى غذاء كل متفرج للمسرح نراه يضيف خيال الطباع . إن ذلك على الأقل هو ما تلزمه المدرسة بالبحث عنه ، وكما رأينا بالنسبة لحوار الممثل، فهو يتساءل كيف يكون، وبما يشعر الذى يتحدث بدلاً من أن يتسائل باندهاش كيف سيتكلم ويتصرف الذى يحس بذلك، ما دام فى مثل هذا الموقف، ونفهم كيف أن المحاولة الثانية "للطالب - المتفرج ، بعد انتباهه للنجاح، فإن ما يجذب انتباهه هو الحوار فى مادية إشاراته - وتأخذ كلمة حوار، بالطبع بمعناها الشامل للحوار الشفهى وغير الشفهى، وسوف يستمع إلى ذلك الحوار بدون أن يرجعه إلى فاعل - يؤلف تلك الكلمات ومنبع الشعور، وسوف يستمع إلى الشعر، دون إرجاع العلامات إلى "الخارج". وسوف يمتنع أن يعتبر ما يراه ويسمعه كعلامة على الأنا وعن ذاتية الشخصية. وسوف يتوقف عن اعتبار حوار ماكبث (حوار شفهى - وغير شخصى) لإظهار الروح والمشاعر لشخصية ماكبث . وسوف يستمتع إذن بمسرات غير منتظرة .

من أجل استخدام جيد للمسرح :

فك الارتباطات

فك ارتباط حوار الشخصية : يستطيع المتفرج إذن أن يسمع الحوار كنص بالمعنى الشامل للكلمة، فالاستماع إلى الأحاسيس الشعرية المتداعية والاستماع إلى محتوى الحوار دون إرجاعه لضمير سببى. ويبذل العرض المسرحى المعاصر جهوداً قيمة لمساعدة المتفرج فى فك الارتباط باستبدال الأدوار .

وتفتت الشخصية إلى عدة وجوه، أن يرفض الممثل الطلاء النفسى للخيال فلا يبدو الحوار عندئذ كمنبع تحقيق نفسى (ويرفض المتفرج ما هو مفترض مسبقاً ويعتبر ذلك فك ارتباط حوار لموقف مؤكد أو بعبارة أخرى إقامة الصلة الجدلية بين الحوار والوضع كما تعرفها العلامات المرئية الشفوية للعرض المسرحى. ويتضافر الخيال الخلاق للمتفرج

مع ما يقترحه المخرج فى خلق علاقات جديدة وأوضاع جديدة ، وكما يريد بريخت "تأليف أشكال أخرى للتصرف" ويصبح المتفرج راوياً مساعداً للأطر "فتحطيم قانون العرض" المسرحى، أو بعبارة أخرى مراجعة جميع العلامات التى لا يمكن قراءتها طبقاً(١) للقوانين العادية : القانون المسرحى والنفسى والثقافى .

نظرية الرموز والعلامات

إنه الموقف العام الذى يتخذه المتفرج أمام المنظر المتغير وبالتأكيد فإن هذا الموقف يتغير بصعوبة إذا لم يكن المتهن قد انتهى من عمله وإذا لم يكن قد أتم العرض مثل مجموعة الرموز والعلامات التى يمكن قراءتها ولا يستطيع المرء أن يولى اهتماماً لأشياء العرض مثل أن تكون الأريكة مخملية فى جنوا والتليفون الأبيض فى المسرح هذا المساء ولنقبل هنا الالتزام بالمعايير : وبعد كل شىء يهدف الكاتب إلى أن يُعدنا لنظرية الرموز والعلامات بالنسبة للعرض وأن نراها ليس فقط كمجموعة إشارات ولكن كتقاطع وظائف رمزية. ونجد هنا الصعوبة التى صادفناها طوال هذه الصفحات، وخاصة التى تتعلق بعمل الممثل : الصعوبة حتى لا نقول استحالة أن نعزل الإشارات. ويمكننا أن نقول "لتلميذنا" أن نعزل ونتبع تلك الإشارة: أن ننظر حركة الكراسى فى الرڤيزور، بأن نلحظ طوال العرض المسرحى إيماء ذلك الممثل، وأن نتابع مختلف التطورات، ولكن هذا العمل الاساسى لكل بحث عن الرموز فى العرض؛ يكون غير مجدٍ بالنسبة للمتفرج الذى لا يملك هذا الطموح.

---

(١) حول نظرية الرموز ص ٢٩٤ .

وتتركز الصعوبة القصوى لعلم الرموز والعلامات، فى أنه -كما رأينا- لا يوجد مفتاح للأحلام والرموز ، فالرموز لا تخبرنا بمفردها عن شىء معين فماذا يعنى الرداء الأبيض؟ هل هو زى وعلامة للنقاء ، وصلة بالدين ، ويعنى علامة حداد بالنسبة للأسيويين . ويعنى الصيف أو الشاطىء بالنسبة لنا ونعلم أن ماله معنى هو تركيبة العلامات.

ولنتغنى فوراً بالقصيدة التراجعية فهى ضرورية - ولها رونق - بالنسبة للمتفرج فهو يمر من حالة تراخى على امتداد السرد إلى سياسة المطالعة الرأسية للإشارات فى العرض المسرحى . ومن الضرورى ألا يعطى المتفرج معنى لما يروى ، ولكن عليه أن يلحظ ما يتم عرضه على خشبة المسرح ، وعليه ألا يندفع فى دوائر الغياب (فى روما منذ ألفى عام) ، "فى ألمانيا منذ عشر سنوات" ، "فى بيچال منذ ثلاثة أيام" وعلى المتفرج أن يكون منتبهاً للعرض الحالى وهو الواقع الفنى ومن أجل هذا فهو يركز انتباهه لكى يستخرج أكبر قدر من العناصر الممكنة : فينبغى إعادة بناء العرض كعالم ممكن. ومن أجل ذلك تكوين ثلاث أنظمة من العلامات :

١) الفضاء ليس فقط فى تناسقه أو المكان الذى يصوره ، ولكن فى شكل العلاقات التى يفترضها بين الأبطال فى الرواية وكذلك بين خشبة المسرح والجمهور .

٢) الأشياء، بمفهومها كمرجع فى العالم ، ولكن أيضاً كعناصر لعب بالنسبة للممثل وإذا اعتبرناها فى ماديتها وفى وظيفتها البلاغية مثل الاستعارة، والكناية والرموز .

٣) الممثل واعتباره منتجاً للحوار الشفهى ، ولكن أيضاً فى علاقاته بمن يتلقى عنه، سواء بطل الرواية والجمهور، وتعتبر ملاحظة الممثل مهمة صعبة للغاية ولكنها مثيرة أيضاً: فيؤلف الممثل شخصية، وذلك هو المجال الذى يتوق المتفرج إلى رؤيته أولاً ولكنه أيضاً يتحدث عن حوار منفصل عنه ويمكننا سماعه

كحقيقة مستقلة، كحوار بلا موضوع، وأخيراً فهو كائن حى له جسد وخواص جسدية وصوتية مميزة .

الذاكرة :

إن أهم أنواع التربية بالنسبة للمتفرج هى الذاكرة. وتعمل كل إشارات العرض المسرحى على الذاكرة، حيث إن المسرح هو فن الحركة. ويستند كلية على تغيير الحركات ويعنى الإحساس بالمشهد إتمام العمل المزدوج لترسيخ العلامات فى الذاكرة والانتباه إلى تغييرها. ولنضرب مثلاً بما اتفقنا على تسميته الديكور، بمعنى العناصر الثابتة للفضاء المسرحى. فيلحظه المرء للمرة الأولى فى بداية العرض ثم لا يلبث ألا يراه أحد إلا إذا ذكرنا به أحد أحداث العرض المسرحى مثل: تغيير الإضاءة، حركة الممثل فتح أو إغلاق باب أو نافذة. ويلاحظ المرء فى تلك اللحظة وجود الديكور وتكون نتيجة عمل الذاكرة هو انبعاث الأحاسيس الواحدة تلو الأخرى مع اختلاف بسيط بينها، ولكن بطريقة مختلفة تماماً إذ إن الإحساس الثانى يطغى على الأول ، ويعطى للديكور رونقا ومعنى جديدين. إن استخدام نفس العناصر فى نص كامل مختلف (لغة وإضاءة وشخصيات وقت الحدث) كل ذلك يؤدى إلى تراكم الصور بعضها فوق بعضها الآخر .

وحتى نتحدث بوضوح أكثر، فهو يؤدى كذلك إلى التكديس : فمع استرجاع العناصر المماثلة؛ تقوم الذاكرة بصناعة المجاز.

وعلى العكس من ذلك فإن تغيير (الزى والمظهر بالنسبة للممثل والإضاءة) ينتج منه نوع آخر من الاستيفاء والتركيز المجازى، وينبغى أن نعطى لذلك الوجه معنى أن يكون المتفرج قد وعى ذلك التغيير وتذكر الحالة السابقة .

وفى حالات الفن المسرحى الحديث يعمل المخرج من خلال عدم الاستمرارية الزمنية إنها ذاكرة المتفرج الذى يعطى المعنى لما هو غير متصل ، وإلى التعلق ببعض العناصر

النادرة (١) من النجاح .

ويتركز عمل الذاكرة فى كل ما يتصف بالزوال وبأنه شيء وقتى فيما يتعلق بالعرض المسرحى وفيما يضمن له البقاء ، وفيما عدا الفلاشات المتقطعة للذكرى (الصورة - الحركة) والسرورالمبهم للتذكر؛ تعتبر ذاكرة المتفرج تمريناً يتيح الصلة بالنسبة لبقية العروض وبناء الثقافة العامة .

إعادة التكوين والخلق

يعتبر العرض المسرحى مجموعة غريبة بغناها فى الرموز وقد تختلف طريقة التعبير والمدة الزمنية . ويتلخص عمل المتفرج فى أن يصنع بعناصر مختلفة مونتاجات متزامنة، سواء كانت لوحات تحتضنها العين فى حركة واحدة ، أو علامات منفردة ينبغى على إدراك المتفرج أن ينسج فيما بينها نوعا من الصلة . ومن المستحيل أن يستطيع المتفرج أن يرى ويسمع كل شيء فى آن واحد، ويشاهد جميع الممثلين ، ويفهم جميع الرموز. فهو يشيد مجموعات للإخراج يعد لها. وإذا كان هناك اليوم اتجاه حالى للإخراج فهو يتجه إلى التحرر التدريجى من هذا الشكل المبدع عند المتفرج سواء عرضت عليه حركات متقطعة عليه أن يبذل مجهوداً لتجميعها وأن يقترح لها معنى؛ أم كان ثراء الحركات الضئيلة التى يقوم بها الممثلون ودقتها يجعل من الصعوبة أن يتابعها كلها عند جميع الممثلين (ڤيتاز) أو كان المتفرج غارقاً تحت شلال العلامات والصور (بلانشون) وفى كل تلك الحالات يقوم المتفرج ببناء أساليبه فى حدود قدراته للملاحظة ، واتساع ثقافته (المسرحية والتشكلية) حتى فى الحالة التى يكون فيها توازن الخلق المسرحى حين يكون المتفرج غير معرض للضياع كما هو الحال بالنسبة لسترهلر ، ويثرى العمل الثقافى التركيبى للصور حتى يضطر المتفرج إلى بذل المجهود وتركيز جميع مراجعه الثقافية (ومن بينها الصور) ويعمل الإخراج الحديث حالياً فيما

---

(١) انظر لما سبق ، " الزمنية " ص ٢٦٧ .

هو غير متصل (رأينا ذلك من قبل) : فصل القضاء، وبعثرة الأشياء بطريقة شاذة، تنافر الإشارات التى يقوم بها الممثل - ويستعيض المتفرج عن ذلك التقطع ببناء أنظمة صغيرة متماسكة لها وحدة فى المعنى . ولكنها لا تشكل حواراً منظماً ولكن كوكبات ذات معنى، ولا يستطيع المتفرج فى كثير من الحالات أن يشكل عن طريق المونتاج تلك المجموعات ذات المعنى ولكنه يكتفى باللصق ، وفى هذه الحالة وبالنسبة للمتفرج ، سيكون التنافر له معنى. وهنا يعطى نوع من الشعر السريالى للمتفرج حرية تفهم المسرح .

الجدلي

إن تعليم هذا العمل الذى يتصف بالبراعة والصعوبة يتطلب نوعاً من الخفة وسرعة الإدراك الذى لايتكرر، هل تجعل المتفرج غير جدير بالانزلاق إلى مستوى الأسطورة، وإلى لذة التسيب، والاكتشاف المستمر؟ ونرى هذا الكم من الاعتراضات .

كيف نوقف فى كل اللحظات الحركة التى لا تقاوم للعرض المسرحى؟ وينبغى أن نقبل بلا شك مخاطرة السير بطريقة بهلوانية ، عندما يتطلب عمل المتهنين بحق أن نتوقف وسيتم بهذا الثمن التشابك بين الإدراك التطورى وبناء الأنظمة اللغوية المتزامنة وسيتمكن المتفرج من أن يتفهم ليس فقط جوهر الأشياء ولكن الوظيفة الرئيسية للمسرح ، التشابك بين الرمز كتحقيق للنجاح وكتطبيق ذى معنى، وحضور مسرحى والرمز كغيبة، تعنى شيئاً آخر ، إن هذا التشابك هو الذى يتيح فهم المسرح كوسيلة لتنظيم الواقع (١)وإلقاء الأضواء عليه فى العالم . إن ذلك التطبيق المسرحى الذى نطالب المتفرج بأن يعيه جيداً ، لا يقتصر فقط على البناء للحلم، والإمكانية المتاحة للمتفرج أن يمس (أو يحلم بأنه يمس) استيهامه . والوسيط بين ماهو خيالى وواقع العالم المسرحى . ونستطيع أن نقرأ فى النجاح المسرحى ، تطبيقاً مسرحياً مستقلاً، وإذا أمسكنا بصلابة بطرفى السلسلة بالخيال والتطبيق المسرحى فسنرى أن الحدث

---

(١) " هذا الواقع " ليس هو العالم المادى ولكن البناء الذى يقوم على تجربة المتفرج .

المسرحى يستطيع بناء الصلة بالعالم . ويمنع الجدل فى الإدراك المسرحى سلبية الخيال وصورية التطبيق.

تجدد علم الدلالة

لا يتمسك المتفرج ، ولا يستطيع أن يتمسك، بوضع العلامات وتسمية الرموز، ولا يستطيع أن يتمسك بنظرية الرموز والعلامات . عليه أن يجد معنى لكل رمز يدركه . وبعد قيامه بعمل " التحليل " للمشهد ، والتعرف على العلامات وبعد تحليل نظرية الرموز والعلامات؛ يعود المتفرج إلى المعنى والفكرة وقد رأينا من قبل أن كل تحليل يفترض تجميعا للعلامات، وبناء للمجموعات والنظائر .

وهناك اتصال بين نظرية الرموز والعلامات وعلم الدلالة . وتعتبر إحدى خصائص توظيف العرض المسرحى بالنسبه للمتفرج، وأن كل ما هو موجود على خشبة المسرح سيكون إشارة، بقصد أن له معنى، وأنه إذا كان هناك شئ على المسرح، وإذا قام الممثل بحركة، فذلك لأنه يريد أن يقول شيئاً. وكما رأينا من قبل، فإن أول نظرة للمتفرج تعطينا معنى أولياً، والمثال على ذلك فيما يلى:

نرى عرضاً لمسرحية "مريض الوهم". وهناك صورة: رجل يقول إنه مريض، يجلس فى مقعد مريض، ولهذه الصورة معنى(أو عدة معانٍ).

وليس لهذه الصورة معنى، وحتى يكون لها معنى يجب أن تنسب إلى مرجعها وإلى مجتمع لغوى بمعنى نظام أو عدة أنظمة للمراجع. ومن العبث أن نقول إن هذا العمل "المرجعى" الذى يعطى المعنى للرمز بالنسبة لعالم المراجع؛ بدأ إذن – وربما تم تصنيعه – بواسطة العرض . وفى أغلب الأحيان يقوم الإخراج بوضع الرمز (اللغوى) فى مكان لغوى خيالى ليس كما تخيله كاتب النص ، ولكنه مختلف أيضاً عما فى ذهن المتفرج. لقد قام المخرج بدس بعض الرموز بالنسبه لعالم المراجع، ولكن لا يستطيع أحد أن يقول أن المتفرج يقبل ذلك المرجع، ولا يتمسك به وفى الواقع هو لا يستطيع أن يتمسك به، وهو مضطر بأى طريقة إلى أن يعيد التفكير بالنسبه لوضعه الشخصى فى العالم. ولا

يساعد العرض المسرحى إطلاقاً المتفرج على نظام المراجع : فعليه أن يصنع وسائله المرجعية الخاصة

ومن العبث أن نتساءل إذا كان الفن يعكس أو لايعكس العالم: فالمتفرج فى المسرح هو الذى يجعله هكذا. ويجعله يرتد إلى تجربته الشخصية. ونفهم خطأ بعض المسرحيات المتآمر ضدها، حيث تكون مراجعها سليمة وتفرض معنى سابقا قد يوفر الجهد ولكنه يلغى التفكير بالنسبة للمتفرج.

ونرى إذن أين تتوقف الايديولوچية، وكيف (يعد بريخت أستاذا فى ذلك)، إن القراءة السياسية -بالمعنى الواسع للكلمة- للعرض المسرحى لا تجد مكاناً لها إلا بعد قراءة الرموز وليس قبل ذلك. وكلنا يعرف أن العرض يمكنه أن يعكس المعنى الخارجى للنص الدرامى، وكيف يتم ذلك .

١) بتغيير المراجع

٢) بإيجاد نظام من الإشارات بحيث يكون المتفرج مضطراً تقريباً أن يختار المرجع حيث يتغير المعنى. وينبغى علينا أن نسأل المخرج والمتفرج لكى يتسنى لهما الإجابة على الأسئلة حول معنى العرض، وايديولوچيه تلك التجربة المسرحية. ويمكننا فى هذا الإطار أن نفهم الوظيفة المزدوجة للمسرح من جهة المنظور السياسى والمسرح الأسطورى. ويرجع المتفرج العرض المسرحى إلى عالم المراجع الخاص به، سواء كان واقعياً أو خيالياً. وتتيح قراءة العرض للمتفرج أن يقدم حساباً وأن يعرف تماماً مكانته فى العالم (بريخت). وعلى العكس من ذلك فإن المسرح الأسطورى والعرض الأسطورى لا يجعل المرء يشهد دراما مقدسة ولكن يضطر المتفرج نفسه أن يرجع إلى تجربته فى الحياة وأن يجعل من الأسطورة مبدأ لتنظيم العالم .

إن إجراءات العودة إلى المراجع ليست بالشئ اليسير: فهى تنعكس جدلياً على العالم، ويجد المتفرج نفسه أمام لوحة لتنظيم العالم فى مساحة محددة، نظام ملموس وغير خيالى، وكذلك يشيد المتفرج، كما رأينا بعض المراجع بالاستعانه بعالمه الخاص (عالم التجربة، وعالم الثقافة). وقد ينعكس ذلك المرجع، ويمكننا قراءة أشياء عن العالم بينما نرجع إلى التنظيم المسرحى. وكذلك نستطيع أن نفهم بعض أعمال المسرح التى لاتتعارض مع مفهوم النفى. ويدرك المتفرج جيداً أن المسرح ليس هو الحياة: ولماذا لايستعير لحياته الخاصة بعض الحلول من المسرح؟ وكما قال السيد كلاين عندما تحدث عن بريخت: "يصير الموعد النهائى للتطور الدرامى هو النهاية الأساسية للتطور الحقيقى".

ومن هنا نرى كيف أن التطور الخاص بالناحية المرجعية عند المتفرج أصبح تطوراً خلاقاً: ومن هنا يستطيع المتفرج أن يؤلف علاقات جديدة بين المسرح والعالم إن قراءة العرض المسرحى وتعلم هذه القراءة، لايقتصر ذلك فقط على تنقية الاستهلاك الفنى بل يعنى التسجيل الذاتى فى تأليف مثمر. بشرط ألا يتوقف المرء عند المعنى الأول، أو تحليل العلامات ولكن بقبول إجراء مطالعة شعرية مزدوجة للعلامات من أجل مطالعة شعرية للعلامات.

لقد تحدثنا قبل ذلك عن علم البلاغة الخاص بالعلامات. إنها طريقة المطالعة التى، وبشرط وجود الوقت والقوة لإتمامها ، تتيح التطبيق الفنى الذى يكون متناهياً فى مسيرته. إن ملاحظة انتظام العمل المجازى للعلامات، وهذا التبادل، وهذا الانزلاق الدائم ؛ يصنع سلسلة بين جميع عناصر العرض المسرحى، وأن نرى فى تداخل العناصر مع بعضها البعض هيكلا كاملا من الاستعارة يشيد صلات جديدة، وأن نجد فى علامات الفن المسرحى الوجه الذى يشيد الفن المسرحى الذى يصل حاضر العلامة وغياب مايدل عليه، الشخصية والممثل، والموت وعدم الموت، الحياة والتمثال مجموعة من الصور الذهنية والحساسة التى تخص المتفرج.

هل هى ألعاب شكلية أو صورية. وحتى أشكال البلاغة يكون لها مراجع تصلها بالعالم ، إن مايشير إليه مارسيللو باجنينى؛ بالنسبة للشعر يتناسب حرفياً مع حالة الشعرالمسرحى ، تحطم القصيدة المعنى الحرفى وتشكل تجديداً فى المعنى لايظل حبيساً فى دائرة الخطاب الشعرى، ولكنه يظهر أفقاً جديداً للمراجع نحن ندفع عن أنفسنا أن نكون معياريين أو أن نطلب من نظرية الرموز والعلامات معايير خاصة بالقيم، هل نستطيع أن نحلم حول هذه الأفق من المراجع: ربما تكون الروائع الدرامية ، وتكون فى خدمتها مختلف أنواع الإخراج التى تفتح آفاقاً جديدة للمراجع. ويخلق العمل الجديد قانوناً يختص به وإمكانيات جديدة للمراجع تتيح لهذا العمل الانفتاح على العالم . هل يعتبر الفن ثورياً؟ قديكون كذلك إذا أتاح قراءة ثانية للعالم تبشر بالتغيير.

الفصل الثامن

سرور المتفرج

كان بريخت متفائلاً: فالسرور والمعرفة عنده لايفترقان، والمعرفة والتذوق شئ واحد. وتلك وقاحة فى التعبير ليس فقط بكلمة سرور ولكن كلمة لذة التى تحمل بين طياتها الكثير، ويمكننا أن نقول كل شئ عن سرور المتفرج، فالنماذج المتضاربة لها احتمالاتها سرور المشاركة الوجدانية وسرور التهكم وسرور بعدم الفهم، والسرور الناتج عن البعد الذهنى والسرور الناتج عن النزق العاطفى، والسرور الروائى (وبعد ذلك؟ يتساءل الطفل المتفرج) وسرور اللوحة، السرور من الضحك والسرور من البكاء، السرور من الحلم والسرور من المعرفة، السرور من اللهو والسرور من العذاب. السرور من الأمانى والسرور من البعد عن العواطف... ويمكننا الاستمرار فى هذه اللعبة من المتناقضات.

ويمكننا ملاحقة السرور المسرحى المنبث والذى لايغيب أبداً، من خلال نظام من العلامات فى العرض، فى كل مرحلة لكل بحث مسرحى، إذ نجده كامناً متغير الشكل، عنيدا.

بعض المقدمات :

ا) إن السرور المسرحى ليس سروراً منعزلاً، بل هو ينعكس على الآخرين ويمتد كنثار البارود أو يتجمد فجأة. ويبدى المتفرج إشارات بسيطة تدل على الحبور فيما عدا الضحك الصاخب والدموع الصامتة، إذ تكون العدوى ضرورية لسرور كل فرد، إذ لايذهب المرء وحده إلى المسرح- وإذا ذهب بمفرده، تقل بهجته.

ب) يأخذ السرور المسرحى أشكالاً متعددة فى حد ذاته، إذ يتكون من كل أنواع السرور التى تتعارض فى بعض الأحيان؛ فهو يختلف طبقاً للأشكال المسرحية. ولايمكننا أن نرى فيه مفهوماً مشاركاً فى المعنى. ولاسيما أن له طبيعة مزدوجة

- فهو سرور لاستدعاء الغياب (الرواية، الخيال، من جهة أخرى)

- وهو سرور بالتأمل، فى الواقع المسرحى الذى نحياه مثل النشاط الملموس الذى يشارك فيه المتفرج.

ولاينفصم هذان الشكلان من السرور إذ يرتبطان بشدة، وأحياناً يكونان منفصلين طبقاً لأشكال العرض. الفرحة بالنموذج البسيط أو الحافز العاطفى فتلك حركة ذهاب وإياب بين الشعور بالغياب واللعب بالحضور.

جـ) نتيجة طبيعية لايكون سرور المتفرج مجرد تلقى سلبى، بل هو صلة لنشاط، ولمجموعة من الأنشطة التى يتقلدها بعض الشئ (وقد رأينا مدى الازدواج بينها)

د) نستطيع معرفة مدى سرور المتفرج بمدى العلامات الكثيفة (التى تقاوم المعنى) أكثر من التى تحيلنا إلى معنى واضح وذلك يرجع لشفافيتها.

من أجل تنظيم عملية الرموز والعلامات للسرور

إعداد الأسطورة

كانت الأسطورة موجودة فى البداية، وسوف نرجع إلى زمن سحيق لو حاولنا تبرير السرور الناجم عن القصةَ المرويةَ، ذلك السرور الذى يقدمه الراوى لجمهوره مثل راسين- شكسبير وجنيه. السرور من التطور اللغوى لقصص غير معروفة ويكون التوتر أساس السرور. السرور من تكرار قصص معروفة، ويكون مماثلاً للسرور الذى يشعر به الطفل الذى يطالب أكثر من عشرين مرة بتكرار رواية يحفظها عن ظهر قلب ولكن على

الرواى أن يلتزم فى سردها بأدق التفاصيل .

إن المتعة من السرد لاتكون متعة بسيطة أكثر مما نرى"الأشكال البسيطة" فى الأدب: فالروايات المسرحية هى "سرد حى لأحداث -معادة أو مؤلفة- تطوع الرجال وذلك لأغراض اللهو ". وأسباب "هذا اللهو"، لماذا تلك "الاعادات للحياة الجماعية للرجال" وهل هى جديرة لأن تمنحنا السرور، بدلاً من أن تبدو مضجرة لأنها تكرار لما هو موجود، ولايحدثنا بريخت عن ذلك، وعن أسباب السرور الناتج عن السرد لانملك إلا تخمين: ذلك السرور (١) "الفرويدى" أن نرى -دون أدنى وجه للخطر- عن طريق الكلمة العادية أو الصور التافهة، مما قد يجلب الخوف أو الرغبة الخطرة، وقد أحب جميع الأطفال قصة "الإبهام الصغير" وأحبوا الدوار البسيط الذى يستشعرونه خوفا من أن يتركهم أهلهم.وفى الطرف الآخر من السلسلة، نستطيع أن نرى - وذلك عند بريخت - نماذج مصغرة - وسيلة سريعة وبلا خطورة بمشاهدة ميكنة الأحداث الإنسانية وبذلك نكون قد تجاوزنا آفاق السرور البسيط للرواية .

الأسطورة

ليس السرور الناجم عن السرد مسرحياً بحتاً، فقراءة الأسطورة، والأقصوصة أو سماع رواية بوليسية فى الراديو تعطينانفس القدر من السرور مثل الرواية المسرحية. ونستطيع أن نعرف قدر السرور داخل العرض المسرحى، فقد ينجم عن الخيال لا عن سرد مايؤدى على خشبه المسرح أو الراوى والرواية، ولكنه ينجم أيضا من الإيماء(٢)وتقليد الكائن الحى والعمل، ذلك السرور الممسرح حتى فى داخل الحياة اليومية، ونصل هنا إلى هذا النوع من الفن المسرحى التلقائى، وهو الحياة اليومية

---

(١) بريخت العضو الصغير " كتابات حول المسرح ، ص ١٠ - ١٢ .

(٢) بروفويتلهيم.

والعلاقات الإنسانية: الايماء والروايات اليومية والتى سوف نرى السرور ينعكس على العرض المسرحى من خلالها، السرورمن الحديث الإنسانى الذى نشعر بطلاوته فى "الحياة"، ومن فوق المنبر، وعبر الأثير، وفى التليفون. ولاداعى للمسرح حتى نشعر بهذا السرور، ونتذوقه، وربما لانجد أيضاً معنى فى عزل ذلك السرور عن العرض المسرحى لأن ذلك النوع من السرور لايمت إليه بصلة ولكنه يحتويه، فالمسرح وحده كفيل باحتواء (١) وتشكل نوعية خاصة .

السرور المرتبط بالعلامة

إن السرور المسرحى المحض هو سرور العلامة، وهو الأكثر تعبيراً عن نظرية الرموز والعلامات. إذ ما هى العلامة؟ إنها ما يحل مكان المادة، ذلك الحضور الذى يكون فى نفس الوقت غياباً: البكرة فى مكان الأم، خشبة المسرح فى مكان الحقيقة الغائبة، مسرح كعلامة لسد الفراغ. إن ذلك النوع من سد الفراغ هو من أساس السرور المسرحى. فالذاكرة واليتوبيا، الرغبة والذكرى، كل مايستدعى الغياب ذلك هو تيرب السرور المسرحى .

سرور التقليد

عندما نتحدث عن السرور المسرحى، ينبغى أن نبتعد عن أى إرهاب إن كل امرئ يحس بذلك السرور ولايجرؤ على الاعتراف به. إنه سرور قوى ومشرف، هو يعتمد على الرغبة فى أن يرى تقليد العالم بإمكانياته المحدودة، والحرفية. إن تقليد الطبيعة :

الانفجارات البركانية أو أمواج البحر، وتقليد المجتمع، وتقليد الاحتفالات التى لايرتادها سوى الأغنياء وذوى النفوذ: تقليد حفل فى القصر، يستحسن ألاتكون الوردة طبيعية ولكن من القطيفة ويستحسن أن تكون الوردة صناعية. إنه سرور

---

(١) نظرية الحبور عند فلاسوفا .

طفولى، ولاأحد منا يستطيع أن يهرب، والأكثر تتبعاً "للموضة"، ومخرجونا ومصوروا المتفرج لدينا يصورون لنا مناظر بزوغ الشمس وغروبها فوق الجبال ووميض الأضواء فى نيويورك، ويعجب بذلك مشاهدونا المتطورون مثل الأطفال فى الشاتليه. السرور بالتقليد وهو بذلك أيضاً السرور بالصورة وكلاً يسير فى ركاب الآخر.

ويمكننا أن نبتسم من ذلك، ولكن فى أحسن الأحوال، فإن الإخراج يرينا أن التقليد الإيمائى ليس ثمرة السحر، وأنها تبعث السرور المزدوج إذ إنها ثمرة التطبيق الإنسانى القابل للنسخ والتقليد. ويتأرجح سرور المتفرج بين هاتين الحركتين الافتنان بالخلق السحرى، وملاحظة تطبيق التقليد. وفى كلتا الحالتين يكون السرورفى مراقبة الحركة أو نظام الحركات التى قد تنعزل: فالمسرح لايقلد كل شئ، كما رأينا ولكنه يركز المحرق على ذلك البناء الخاص.

التفكير في العلامة

السرور من الرؤية، والسرور من السمع

لن نستفيض فى الشرح عن السرور من المشهد الخالص، وجمال الألوان، والأزياء، وجمال الأجسام عن الانفعال بالموسيقى، إنه السرور الخاص بكل شكل من أشكال المشهد بما فيها السينما. ومع تلك الدقة، والتركيز المعرفى للنظر، فى المسرح ليس ثمرة صناعة سابقة بل هو انتاج العمل الحسى للمتفرج فى كل لحظات العرض. وللسرور المتعلق بالصورة يضاف السرور الناجم عن ذلك العمل، ولم تكتمل اللوحة بعد (فلايستطيع أحد أن ينظر إلى جميع الحركات فى نظرة واحدة) ويسعد المتفرج من هذا العمل بالنظر والسمع معاً وينبغى أن نسرع بالنظر : فالصورة المسرحية منتزعة من شلال الحركات ، وهذه الصورة تتفكك بمجرد أن تكتمل، ويصبح تكوين الصورة المسرحية (بصرية وسمعية) مصدراً للسرور . وفى الواقع فإن أحد الخصائص المميزة للإخراج الناجح هو السماح بذلك السرور المثير ، وأن يفسح المجال لجميع أنواع الصور المتاحة وأن نترك للمتفرج الشعور بأن سروره فى الرؤية لم يكتمل بعد ، وأنه ماتزال

مجموعة من العلامات متبقية لم يرها ولم يستنفذها ، كان يمكن رؤيتها فى مكان آخر. السرور بكل ماهو زائل، وحرب كل ماهو زائل .

ويمكننا أن نرى اللوحة بشكل آخر إذ لم ننته بعد من رؤيتها بطريقة أخرى وأن نقوم بدراسة كل تفاصيلها وتظل اللوحة باقية أبداً . وينتهى العرض ويستمر فى عمل الإخراج جدل بين ثراء العلامات والامكانيات المحسوسه للمتفرج .

لذة تعديد الحرف :

نحن نعلم أن إدراك المتفرج المسرحى؛ هو نوع من تعديد الحرف بالمعنى الفنى للكلمة، وأنها مصنوعة من أجزاء متناثرة ، ومن أجل استعمال آخر؛ فاستعمال كل متفرج يصنع مجموعة جديدة- بأجزاء من المجموعة السابقة فنية لوحة الحركات المتعارضة لاثنين من الممثلين، سطوع الأنوار تلك التركيبة الخاصة بكل متفرج ، يستطيع المخرج إعداد تلك التركيبة، ويسعد المتفرج ويشعر بالسرور المسرحى مع العناصر المقدمة .

ويكون العمل بالنسبة لمشاهد السينما أقل بكثير لأن الصورة تصطحبه من ذراعه وتكون لديه قدرة أن يسبح وحده فى الظلام ؛ أما المتفرج فى المسرح فعندما يشيد عرضه لنفسه؛ فإنه ينعم باللذة الحائرة فى المجابهة الدائمة مع -ما يصنع إلى جواره- جاره المتفرج .

سرور الذاكرة :

ونعلم أن إدراك المتفرج لا يكون متزامناً فقط بل هو تطور فى اللغة ، فالذاكرة تسترجع العناصر السابقة للعرض، ويكون هذا السرور إيجابياً، ولا يتوقف عند معرفة ما مضى، فإن تطابق العناصر السابقة والحالية يتيح صناعة جديدة. وهنا يشعر المتفرج برشاقة ذاكرته ، وحدة ذكائه، إن التقارب والاختلاف يلعبان بالنسبه له لعبة ما.

ولا ترجع بنا الذاكرة فقط إلى الحركات السابقة على العرض ، بل إلى مرجعية الحركات المحسوسة . وبطريقة أخرى فإن الحركات ترجعنا إلى ما فى تجربة المتفرج وما قد يتناسب معها . ويستدعى الكون الوهمى الموجود أمام المتفرج الكون الخاص بالمراجع بالنسبة للمتفرج ، وهو عالم تجربته الخاصة وتجربته الثقافية . وإذا صاح قائلاً: « إنه مثل هذا ، هذا ما رأيته وعشته» وليس ذلك فقط لأن العرض يستدعى ذاكرته وذكرياته، إنها صيحة الفرح وأثر السرور فى التعرف على ما قد رآه وعاشه . إن ذلك السرور المسرحى نجده فى اللذة عند بروست، وإذا كان المسرح يقدم -كما يريد بريخت- نماذج للفهم من الحياة الاجتماعية، وإذا كان هناك سرور، فذلك لأن استدعاء التجربة، وإلقاء الأضواء على تطورات الحياة الاجتماعية يتمشى مع الارتعادة النفسية "للتعرف" على الماضى .

وعلى العكس، نستطيع أن نقول إن المشهد المرير لتدمير العواطف؛ يعمل بالنسبة للمتفرج مستنداً إلى مراجعه العاطفية الخاصة ونصل هنا إلى الإوالية الفلسفية للمتعة المسرحية.

السرور من الفهم :

يستطيع المتفرج عن طريق تحليل علامات العرض أن يكون سيداً للتطورات الاجتماعية والنفسية ، والسرور الذى ينجم عنه هو الناتج من كل نشاط ذهنى ناجح، إن السرور الناجم عن الفهم هو الذى يتمخض ليس عن التلقى فقط ولكن من العمل .

ويجب ألا نفكر فى أنه سرور يقتصر على العروض الملحمية فقط ، حتى إذا كان المسرح الملحمى يعمل بعزم من أجل ذلك النوع من النشاط الخاص بالمتفرج، فإن ما يستطيع المتفرج أن يفهمه ، وييسر بفهمه فى العرض المسرحى ليس ثابتا دائماً، ولا مبرمجا مقدماً. إن ما يتيح للمتفرج فهم الآليات التى تعمل بشكل أو بآخر فى العرض المسرحى هو تحليل العلامات وتوظيف نظرية الرموز والعلامات .

ومن المفيد أن ندرك أن تلك العلامة لها دلالة أيديولوجية وتضئ تلك الإوالية الايديولوچية عند المتهن وعند المتفرج على حد سواء. كما أن هناك استراتيجية لنظرية الرموز والعلامات فى مطالعة العرض المسرحى تتيح للمتفرج أن يفهم التطورات الخاصة بالعرض المسرحى، وقد رأينا أن ثقافة المتفرج تتيح له أن يستشعر السرور الذهنى "الملحمى" -إذا جاز لنا التعبير- بالنسبة لعرض يكون له هدف آخر .

السرور بالتأليف

إن ما ينتج من البانوراما السريعة لمختلف أنواع السرور الخاصة بالمسرح هو أنها ملذات سلبية يكون فيها الصنيع أكبر دوراً من الاستقبال. ونستطيع أن نواصل المسيرة.

لم نكن نأمل حتى اليوم فى العروض المسرحية إلا فيما يتلاءم مع القوانين التى يعرفها المتفرج. ولكن المسرح هو فن الاختراع. إن الممثل المصطنع يعلم أن عليه أن يخترع العلامات التى تثير الدهشة، والسرور بما هو غريب ضرورى بالنسبة لمحب المسرح، ويكون الاختراع ملكة متوجة على خشبة المسرح، وكل طفل يمسرح وجوده، يعمل فى التأليف. إن السرور بما هو لعبى، إن الذى يرتضيه الممثل ويردده "المتفرج" داخلياً هو السرور من المقابلة النفسية بين الممثل وجمهوره. ويتأمل المتفرج التأليف اللعبى ويجد نفسه فيه .

تأليف مزدوج

أ) اختراع العلامات غير المنتظرة لاستدعاء الخيال، والحقيقة خارج خشبة المسرح

ب) اختراع الألعاب فوق خشبة المسرح، تكون جديدة فى حد ذاتها، بلا أى صلة مع كل ذى معنى، ولنلحظ أن اختراع الألعاب المسرحية لا يمكن أن يتم تحت طائلة اللامقروئية بلا أى صلة بالقوانين المسرحية سواء من ناحية التقاليد أو الزمن، ويتم التأليف فى تلك النقطة أو النقطة الأخرى بالاختلاف مع القوانين

التقليدية كما يعرفها المتفرج السرور بالاختراع الشفهى، والسرور بالاختراع النظرى والسرور بالخلق اللعبى، كل ذلك أمور واضحة، وربما استطعنا أن نضيف السرور بكثافة العلامة وبما هو من قبيل الصدفة .

لقد وضعنا فى اعتبارنا حتى الآن سرور المتفرج مع كل التحفظات التى تمليها طاقته الإبداعية، ونستطيع أن نقول: إن أنواع السرور فى العرض المسرحى كانت تعتبر شفافية العلامات كأنماط السرور، وأنها تجلب السرور للمتفرج. ويجد المتفرج نفسه أمام علامات لا يفهمها، ولا يستطيع تسميتها (جماد- حركة- خطاب) وربما يستطيع إسنادها إلى شئ يعرفه، أو قد تسبب له مشكلة فعلى المتفرج أن يصنع العلاقة بين العلامة وعلاقتها بالعالم. وذلك إلى أن يتم جذب المتفرج وأن ينقض وعده، ومن هنا نفهم أن إمكانيات التأليف الخاصة بعلم الدلالة بالنسبة للمتفرج ليست بلا حدود. وأنها تتوقف على طبيعة الجمهور وعاداته .

ويسعد المتفرج بما هو متفق عليه، فرصة وحيدة من وجهة نظره

الأنا هو شيء آخر أو ملذات السفر

ربما يمكننا أن نقول بعكس بريخت، إننا نتطابق دائماً، وأن المتفرج- فى نطاق أنه المرسل إليه فى المسرح- يجد دائماً مكاناً حيث يعمل ويحيا ما قد يعرض عليه وينبغى عليه أن يعرف من يتقمص شخصيته. وعادة ما نقول إن المتفرج يتقمص شخصية البطل، وتتقمص المتفرجة شخصية البطلة. إنه شئ جميل أن يكون المرء بطلاً أو إمرأة جميلة؛ كما أنه شئ رائع أن يشعر المرء للحظة بأنه غول هائل يتحكم فى أعدائه، إنه شئ جميل أن يشعر بأنه شخص مسخر بالعواطف والأحاسيس،والآلام،التى -ومن حسن الحظ -جنبتنا الحياة اليومية إياها، ربما يكون من الأفضل- بالرغم من بريخت- ألا نتصرف فى هذا النوع من السرور، وخاصة فى نطاق أنه لا داعى لإنكاره، وحيث لا يعمل المسرح الملحمى على إنكار ذلك التطور، وإن السرور من المسافة النقدية يوازن سرور التطابق، ويقوم المتفرج برحلة ذهاب وإياب سريعة بينهما .

ويمكن للمتفرج أيضاً ألا يتقمص شخصية البطل كما هى، ولكن بضمير مركز قد يكون للبطل أو قد يكون لشخصية أخرى ثانوية: ربما يحدث ذلك فى إخراج "ملحمى" وقد يكون ذلك الضمير المركز أيضاً ضمير الناسخ المرسل. ويكون من الممكن أن نخرج نصاً بأن نجعل المتفرج يسر بأن يضع نفسه مكان الكاتب وهناك سرور المطابقة للعارض، وهذا هو السرور الناجم من أفضل العروض الملحمية ويكون هذا السرور بارعاً إذا اتحد بالحلم المبدع للمتفرج ، فإنه يقوم بهذه المسرحية أو يأمر بقيامها .

وأحياناً ينتقل التقمص من شخص إلى شخص ومن وجه إلى وجه. ولا ينبغى أن ننسى- عندما نعتقد أننا نتحدث عن تقمص شخصية البطل -أن ذلك لا يتم دون أن نمر على اقتباس شخصية الممثل .

وإذا تحدثنا عن سرور التماثل، فينبغى ألا ننسى أنه يفرض بعض الصلة مع المتهنين. فى نطاق أن سرور التأمل هو سرور إيجابى، وينعم المتفرج أيضاً بأنه المتهن (المرسل والمخرج، والمؤدى والممثل)

القانون و المخالفة

يعتبر المسرح أحسن وسيلة للمخالفة؛ وسيلة رائعة وبلا أخطار . وهناك مع ذلك بعض الخطورة . وهناك رجال الأخلاق ورجال السياسة من كل جنس يشهدون بذلك . كل منهم يفكر حول السرور فى المسرح، مثل أى نوع من أنواع السرور فهو يشعر بطعم الكبريت ويكون متلصصاً . إنها كلمة بغيضة ، وهناك بعض الكلمات أخف منها وقعاً، ومن الواضح أنه يتم فى المسرح شئ مالايعجب المتفرج وقد يعجبه أحياناً ، شئ يجمع بين السرور والحرمان .

مبدأ السرور :

عندما (١)لاحظ فرويد طفلا صغيرا أثناء لعبه بالبكرة ، اكتشف الأساس النفسى للمرح فى المسرح : ونجد هنا ما لا نجده هناك ، قد نجد العلامة هنا لنأخذ مكانا ما يعبر عن رغبتنا وتعطينا اللذة التى تجمع فى نفس الوقت بين الخيال والواقع، ويعتبر المسرح كالملك بالنسبة للتحليل النفسى الأدبى، ولم يكن هدفنا اليوم أن نضيف(٢)بعض الغايات لتلك الاعتبارات المعلومة . ويكفينا أن نؤكد أنه ليس بالصدفة أن ارتكاب المحارم وقتل الأهل تحتل خشبة المسرح منذ نشأة المسرح. ولا يكون أوديب أوديبيا ولكن الذى يرويه هو ارتكاب المحارم وقتل الأب، إن عرض النواهى الكبرى على خشبة المسرح يباعد ما بين الرغبات الانسانية ومالها من طابع جبرى (٣). إن تلك المخالفات إذا ما تمت إزالتها فإنها تبعث فى النفس المزيد من السرور : لأنى أرى أن من يعاقب هو إنسان آخر ، وأنه إذا لم تتم معاقبته بطريقة أو بأخرى - لكنت أندم على عدم ارتكابى شخصياً تلك المخالفات وتكون المخالفة خيالية، ولكنها حقيقية أيضاً لأنه فى الواقع إنسان الذى يقترفها، إذ أرى شخصاً آخر يفعل وينال ما أحلم به ؛ إن المسرح هو أيضاً " المسرح الآخر "، وله وجود مادى، يفصله عنى " صف الأنوار " ، ذلك الحاجز من المستحيل أن يرى المرء -وألا يستطيع الإمساك بأحلامه -السرور والحرمان من المسرح، ويسخر الشباب من الشيوخ، وتسعد الشابات، ويعتدى الضعفاء بالضرب على الأقوياء وذلك باللجوء إلى الحيلة : إن كل ما يحلم به المرء (بوعى أو بغير وعى) يقع بطريقة مادية .

---

(١) الطفل يقرب ويبعد البكرة ، ويكون هكذا سيداً للحضور - الغياب الذى يخفف عنه مرارة غياب الأم .

(٢) اقرأ حول هذا الموضوع ، ليس فقط فرويد : محاولات فى تطبيق التحليل النفسى أو . مانونى (سبق ذكره) و أ . جرين : " عين أكثر "

(١) اقرأ مورون : النقد الذاتى للنوعية الكوميدية وتحليله الرائع للذة الانتصار .

ونرى أن هذا النوع من السرور النهائى يمسك بيدٍ السرور الناجم من الرواية وبيد أخرى يمسك بفرحة النجاح : إنه السرور برؤية الممثل يسخر بمرح من السلطات وقد أبان عن قريحة نفاذة ومرونة جسدية . إن فى ذلك انتصارا لمبدأ السرور على الحقيقة .

ويعد ذلك تخريبا بلا خطورة يحده النفى " إن ذلك غاية فى الجمال، ولكنه عار من الحقيقة " إن مكر" كوراج " يرتد إليها ، وإذا نجح " أصدق " لفترة وجيزة ، فلأن ذلك يحدث فى الرواية

الفزع

يقول أرسطو : " الرعب والشفقة " . فلتكن إوالية الخوف ملازمة للسرور المسرحى ، فالجميع يعرفون ذلك جيداً . ويرينا المسرح كل ما يمكنه إشاعة الخوف لدى المتفرج : فارتكاب المحارم ، والرغبة المحمومة، والقتل مختلف أشكال الموت العنيف أو الطبيعى. ولكنه يرينا كل ذلك طوعاً وعن بعد ، وقد اكتنفه الإنكار . إن السرور فى المسرح هو أن يمس المرء بأصبعه (أن يمس من بعيد كل ما يخيف أو يمس كل ما أخاف الطفل): الخوف من الموت ، ولكن الأموات بما فيهم الوجوه التاريخية -من الماضى- تتواجد هنا على خشبة المسرح، وعلى أية حال، فإذا قمنا بقتل شخص على خشبة المسرح فإنه ينهض بعد ذلك : وقد يكون هناك موت، ولكنه ليس موتاً حقيقياً. فالموت العنيف والإبادة، والتعذيب ، ووضع الجلاد ووضع الضحية ، كل ذلك يأتى ذكره ويكون مفرغاً . إن ما نراه هو الآخر ، الذى يتعذب ويموت، إنها الفرحة بأنه شخص آخر - والفرحة أيضاً بأن ذلك ليس حقيقياً . إن الفرحة فى المسرح تتمثل فى أننا نظن أن الموت محض خيال. إنها فرحة تنم عن تصور تخيلى خادع، ولكنه يتمتع ببعض القوة. ويغتصب المسرح هنا قوانين الطبيعة . وليس ذلك مما يمثل أقل قدر من السعادة لدى المتفرج .

ويستدعى المسرح ويفرغ نوعاً آخر من الفزع ، وهو الذى ينشأ من العلاقات الإنسانية، والعلاقة بالآخر الذى يستطيع أن يحطمنى ويبتلعنى، الآخر الذى يكون

أقوى منى، ويوفر المسرح السرور للعلاقة الإنسانية التى نراها وسط المخاطر ، ولكنها تبتعد عنها . إن السرور من رؤية العلاقات الإنسانية فى أشكالها الأكثر عاطفة والأكثر شقاقاً ، بينما يظل المتفرج بعيداً عن كل ذلك - إذ يعلم تماماً أنه ليس هناك دم مراق . ونجد البهجة تكتنف المسرح البورجوازى ، بل جميع أنواع المسرح بشكل عام.

وعندما يكون التوتر شديداً، ويكون الموت ، والهزل والعنف والسخرية والفزع ، إذا اجتمعت كل تلك الأحاسيس، بطريقة التناقض الداخلية والمتزامنة أو فى حركة ذهاب وإياب سريعة، يكون لدينا السرور الخاص بما هو مضحك ذلك الشعور الذى حلله نجتين (رابكيه). ويستطيع الممثل الساخر أن يعطينا علامات الخطر وعلامات السخرية . ولكن بهجة المتفرج تكون ثمرة توتر شديد

فرحة المستحيل

إذا كان السرور فى المسرح سرورا حركيا، وقطاف ما هو وقتى ، بل هو أيضاً مضاد لذلك ويعتبر المسرح شيئا زائلا يروى لنا عن ماضى سحيق يلحق بشىء قد عشناه : البهجة فى التعزيم على دوار الوقت ، وأن يهزمه بالتكرار ، وحب المتفرج فى المسرح أن يتملك مرة ثانية الزمن الماضى وأن يعكس بالتكرار حركة الهروب الدائم ويتسم السرور من المسرح بأنه مشاركة فى حدث ملموس إذ إنه يصور المستحيل أثناء مرور حياتنا. عندما نرى الغائبين يتحدثون مع الموتى ويسافرون فى الماضى ويعبرون حاجز كل ما هو غير مضاد، وعند رؤية الآخر وكأنه ليس الآخر، وأن يكون الممثل ذاته الشخصية التى يؤديها. وألا يكون سجيناً داخل إطار جسده ، والسرور برؤية رجل يقوم بدور امرأة والعكس؛ كل ذلك ليس لعبة مع الفارق الجنسى ولكنه التصوير المسرحى بمعنى الصورة الشعرية للمستحيل "لو كنت أستطيع أن أكون ذلك الرجل الذى يمر" يصيح ڤاتنازيو بطل موسيه، ويغطى المسرح للحظة تلك الرغبة .

ألا يكون هناك بعض التزيد فى تجزئة السرور المسرحى وفى تحويلة إلى ذرات، بينما يرفض تقسيم أنواع السرور طبقاً لأنواع العروض؛ فقد تأكد أن كل تلك الأشكال موجودة دائماً على الأقل بطريقة تقديرية حتى إذا كان المزيج النهائى يختلف طبقاً للسرور المسرحى أو على الأقل بطريقة كلية .

وفى المسرح الكلاسيكى الهندى ، يعرض باراثا نظرية السرور المسرحى : بعد المعرفة يأتى دور الشعور الخاص بالمتفرج فى المسرح (وهناك كل أنواع الأحاسيس ، بما فيها الحركات الجسدية وسنقول أنه يوجد كل أنواع المسرات ثم يأتى بعد ذلك السرور بمعناه المطلق ويتحدث ڤارما عنه مستشهداً بما يقوله باراثا فى هذا الشأن : إن ذلك الخليط فى أنواع السرور يأتى بتجربة إجمالية تختلف عن أنماط الشعور الفردى وهو أشبه بمشروب حلو المذاق يكون مزيجاً من مجموعة توابل ولكن الطعم لا يكون لأى نوع من هذه التوابل . إن معنى ذلك الشعور الجديد تراه فى وضع المتفرج أمام ما يراه فالعواطف لا تعطى أى اندفاع للفعل الإرادى ، وطبقاً لذلك فالمتفرج حر فى إرادته . فالتجربة التامة للمتفرج تكون صافية ، فريدة وتتسم بالهدوء وتحمل بين طياتها السعادة البالغة (١). فالسرور المسرحى كما عرفناه هو مزيج من جميع العناصر العاطفية . وربما أتبنى نظرية صاحب النظرية الهندى . وربما وقع بريخت أيضاً بإمضائه وينبغى ألا ننسى أن هناك نوعاً من الضرورة الملحة تحيط وتضغط من كل اتجاه على مشاهد المسرح على ألا ينسى أيضاً أن حدوده الخاصة تتعارض مع هذا السرور .

---

(١) ك . م ڤارما " أساس المسرح الكلاسيكى الهندى " فى مسارح آسيا ، ١٩٦

ليس من العسير أن نواجه السرور بالرغبة – الرغبة كنقصان. وإذا كان كما رأينا سرور المتفرج هو سرور لا جدال فيه ، للكائن الموجود هنا، لهذه الكتابة -للأجساد- التى تقرأها ونعيد قراءتها، وإذا كان هذا السرور يتم كلذة فى اللحظة التى تنعدم فيها المسافة دائماً (١) بين الهزل والخيال، والجسد والشخصية. ويحدق الممنوع بالسرور ويمنع اللمس – كما يمنع النظر عن قرب، إن حدود السرور هى وجود ما بين الحالتين ويهرب هدف السرور فهو يكون ولا يكون ، وهو يقول دائماً لكل من يتمناه: أنا أكون ولا أكون ما أكونه. وإذا كانت هناك عاطفة فى المسرح فهى هنا فى هذا الهروب الدائم هروب مزدوج ورحلة مزدوجة:فالجماد يختفى من نظر من يشتهيه ومن ملامستة، وليس الممثل وحده ولكن كل هذا الجمال على مساحة الفضاء المسرحى، ويكون فى حالة فرار من أمامنا ، مثل الماء فى راحة السيد، فهو ينزلق ويتبخر ولا يمكن أن يلبى طلبنا ولكن طلباتنا تفر هى الأخرى من أمامنا ولا يقل زوال رغبتنا عن زوال الشىء نفسه وتنتقل رغبة المتفرج من شىء إلى آخر ، وإذا توقفت تلك الرغبة أو تجمدت، اختفت فى نفس اللحظة العلاقة بين المتفرج والمسرح: إن الرغبة فى الممثل بالذات هى التخلى(٢)عن مكانة المتفرج ، وهى العزوف عن المسرح . وتعتبر علاقة رغبة المتفرج بالنسبة للمسرح هى علاقة شرود ، ولكن أيضاً علاقة حرمان دائم .

وليست الرغبة وحدها هى التى تتصف بالحرمان . إن مجموع الفضاء المسرحى وهو موضوع طلب يظل بلا إجابة . ويعانى المتفرج من حالة عدم الرضا ، ليس فقط لأنه لا يستطيع (٣) امتلاك هدفه ولو كان يمتلكه . نكان يمتلك شيئا آخر غير الذى يتمناه. إنها اللحظة التى يضمن فيها صاحب نظرية الرموز والعلامات أمام كل معنى .

---

(١) انظر إلى أعلى " الكوميديان " ص ٢٣٩ .

(٢) بالنسبة للرجل أو المرأة العاشقة للممثل أو الممثلة ، وتصبح خشبة المسرح هى الحائل ، المكان الذى تظهر فيه جميع الرغبات الأخرى .

(٣) ذلك ما يشير إليه مقال جديد لجورج ساند " المركيزة " ، حيث تبهر المرأة بالممثل وتنهار أمام حقيقة الرجل .

أما بالنسبة لعلاقتنا بالمسرح وفى نظرتنا وسمعنا ، فهناك وقفة وتعليق للمعنى ، إن ما ننظر إليه هو مالا يخضع لعلم الدلالة : إن ما يوقف المعنى هو جسم الممثل ويحذرنا من أن نبحث عنه فى مكان آخر ، ليس لأن البحث عن المعنى هو شىء ضد القانون ، ولكن لأن البحث يتوقف هنا فإن جسم الشخص الآخر هو شىء غير مفهوم مثل جسدنا تماماً ، وخاصة أن العلامات الجسدية غالباً لا تتفق أبداً مع ذلك الاصطلاح الذى يجعل الأجسام فى حالة استرخاء وجميع الأعضاء فى حالة سكون : وتتحرك تلك الأجسام ،كما أننا اكتسبنا عادة عدم الحركة ، فهى تتحدث عن غرابتها الشخصية، وغالباً لا يكونون كما يبدون لنا سواء كانوا شبابا أو شيوخا، رجالا أو نساء، ومن هذا المنطلق، فإن لم يكونوا نساء ، فهم يظهرون من النساء كل مالايمكن شرحه من جسم المرأة حيث يكون سبب وهن الشيخوخة ، أو الشباب الدائم للقناع - الماكياج - ولكن لن يقولوا أى شىء من ذلك ، وسيظلون بالنسبة لنا سؤالا بلا إجابة : فإن جسد الآخر هو جسدنا نحن ولا يقع نظرنا ولا يسمع من الممثل الاجسُد آخر وصوتُ آخر: ونراهم أيضاً بطريقة جانبية كما أننا لا نرى الذين يتوجهون إلينا ، ولكن كما يبدو إلا على أن وجودهم البعيد يتوارى بلا سبب بعيداً عنا - الموتى مثلاً .

ببليوغرافيا

* النظرية

آدم ج . م وجولد نشتاين

- علم اللغات والحوار الأدبى، لاروسى ١٩٧٦.

ألتهو سيرل

- من أجل ماركس : ماسبيرو ١٩٦٥.
- المطابع الأهلية ١٩٧٦ .
- أوستين ج . ل .
- عندما يكون القول، هو العمل - السوى ١٩٧٠ .

باختين م

- أعمال رابليه والثقافة الشعبية فى القرون الوسطى وفى عهد النهضة.

جاليمار ١٩٧٠

- شاعرية دوستويفسكى - سوى ١٩٧٠ .
- الماركسية وفلسفة اللغة منويه ١٩٧٧ .

بارت ر

- "مبادىء علم الرموز "اتصالات ٤ .

- محاولات نقدية ١٩٦٤ .

- المدخل إلى التحليل البنيوى للروايات، اتصالات ٨، ١٩٦٦ .

بودرياچ

- نظام الأشياء ، جايمار ١٩٦٨ .

بنفنيست

- مشاكل اللغويات العامة، أو ٢ ، جاليمار ١٩٦٦- ١٩٧٣.

برناردم

- التعبير الجسدى، ديلارچ ١٩٧٦.

بريمون س ل

- منطق الراوية، سوى ١٩٦٧ .

دوكرو أو

- القول وعدم القول، هرمان ١٩٧٢ .

ايكو يو

- العمل المتفتح، سوى ١٩٦٥ .

- التركيب الغائب مرركور ١٩٧٢ .

- القارىء فى بومبيانى ميلانو ١٩٧٩ .

- "من أجل تعديل فى تصور الرمز الايقونى" اتصالات ٢٩.

فرنكا ستيل ب

- أ. الرسم والمجتمع- II . الحقيقة المجازية، دينوال/ جونتيه ١٩٧٧-١٩٧٨ .

فرويدس

- تسير الأحلام . ب . و . ف ١٩٧٣ .

- محاولات فى تطبيق التحليل النفسى "أفكار"، جاليمار ١٩٧٣ جينات . ج

- وجوه III ، سوى ١٩٧٢ .

جريماس أ . ج

- علم الدلالة التركيبى لاروسى ١٩٦٦ .

- المعنى ، سوى ١٩٧٠ .

- "الممثلون والوجوه" فى س. شابرول .

- علم الرموز القصص المطابق للنص لاروس ١٩٧٩ .

هال ت .أ

- البعد الغائب، أنثربوسى ١٩٧٠ .

- اللغة الصامتة، عام ١٩٧٣ .

- فيما وراء الثقافة، سوى ١٩٧٩ .

هينولت أ

- رهانات علم الرموز ب. أ . ف ١٩٧٩ .

جاكوبيسون . ر

- محاولات فى اللغويات العامة . مينوى ١٩٦٣ .

جوس شي ر

- فن علم الجمال فى المقابلة. جاليمار ١٩٧٨ .

كريستيفا . ج

- علم الرموز، سوى ١٩٦٩ .

لا كان . ج

- كتابات، سوى ١٩٦٩ .

لوبوت . م

- ثناء فى الشكلية، ڤيجوراسيون ١٩٦٠- ١٩٧٣ . ١٩٧٣/١٨/١٠ .

ليڤي شتروإس س . ل

- انتروبواوچيا التركيب I ، II بلون ١٩٥٨ - ١٩٧٢ .

- صوت الأقنعة ، سيكيرا ١٩٧٨ .

لوتمان ي

- تركيب النص الفنى . جاليمار ١٩٧٣ .

- علم الجمال وعلم الرموز فى السينما ، المطابع الأهلية ١٩٧٧ .

ليوتارج . ف

- خطاب ، كلينكسيك ١٩٧١ .

مرسليزى ج . ب وجاردين ب

- المدخل إلى الاجتماع اللغوى، لاروس ١٩٧٤ .

ميتز هـ

- اللغة والسينما لاروسى ١٩٧١ .

- المغزى الخيالى ١٠/١٨/ ١٩٧٧ .

موليس .أ

- نظرية الأشياء . المطابع الجامعية ١٩٧٢ .

مونان ج .

- المدخل إلى علم الرموز . منوى ١٩٧٠ .

موكاروفيسكي ج

- الفن كحدث لعلم الرموز .

ريكاناتي ف

- الثقافية والايضاح . سوى ١٩٧٩ .

روبين . ر

- التاريخ وعلم اللغة، كولان ١٩٧٣ .

روزو لاتو .ج

- علاقة المجهول، چالايمار ١٩٧٨ .
- محاولات حول الرمزية، جاليمار ١٩٦٩ .

سامي علي

- الفراغ الخبالى . جاليمار ١٩٧٤ .

سيرل ج . ر

- أفعال اللغة . هرمان ١٩٧٠ .

*** القواميس**

دوبواج . جسبان ل . ، جياكوموم . ، مارسيليزى شى وميڤل ج.ب.

- القاموس اللغوى ، لاروسى ١٩٧٥ .

دوكرو ، تودوريف

- القاموس الانسكلوبيدى لعلوم اللغة ، سوى ١٩٧٢ .

جريماسي أ. ج وكورتاسي ج

- علم الرموز- قاموس نظرية اللغة . هاشيت ١٩٧٩ .

* أعمال جماعية ومجلات

شابرول سي

- علم الرموز القصصى المطابق للنص
- الاتصالات وتتضمن الأعداد (رقم ٤-٨-١١-١٦-٢٩).
- اللغات ، وتتضمن (رقم ١٠) « اللغات الحركية » .

* II الإخراج وعلم الرموز المسرحي

علي راشد . ر .

- أزمة الشخصية فى المسرح . جراسيه ١٩٧٨ .

أرتوا

- المسرح وازدواجه جاليمار ١٩٦٤ .

بابليه د .

- الثورات المسرحية فى القرن العشرين، الجمعية الدولية للفن فى القرن العشرين . ١٩٧٥.

بوجاتيريف ب

- الاشارات فى المسرح ١٩٧١ .

بريخت ب

- كتابات عن المسرح I، II لارش .
- جريدة العمل ، لارش ١٩٧٦ .
- الأم شجاعة ، لارش ١٩٦٠ .

بروك ب .

- الفضاء الخالى ، سوى ١٩٧٧ .

كورفين م .

- اطناب الأشارة فى العمل المسرحى .

ديمارسي ر .

- عناصر الاجتماع بالنسبة للمشهد ١٠/١٨/١٩٧٣ .

دورت ب .

- مسرح عام ، سوى ، ١٩٦٧ .
- مسرح حقيقى سوى ، ١٩٧١ .
- مسرح ومسرحيات ، سوى ١٩٧٩ .

دوران ر .

- مشاكل التحليل التركيبى وعلم الرموز فى الشكل المسرحى .

ارتيل أ .

- "عناصر لعلم الرموز فى المسرح" العمل المسرحى (رقم ٢٨-٢٩) .

جرين أ .

- عين اكثر من اللازم ، منوى ، ١٩٦٩ .

جروتوفسكي ج .

- نحو مسرح فقير ، لوزان ١٩٧١ .

هامون ب . هـ

- من أجل لائحه لعلم رموز الشخصية ، الأدب ١٩٧٢ .

هانزل ج .

- "حركية الإشارة المسرحية " ، العمل المسرحى (رقم ٤) ، ١٩٧١ .

انجاردن ر .

- "وظائف اللغة فى المسرح ، ١٩٧١ .

جاكوج وبابليه د .

- المكان المسرحى فى المجتمع الحديث ١٩٦٣ .

جانسن س .

- "نظرة إجمالية لنظرية الشكل الدرامى " لنجاح (رقم ١٢) ديسمبو ١٩٦٨ .

كانتور ت .

- مسرح الموت ، عمر الرجل ، لوزان ١٩٧٧ .

كومبتوريه ب .

- مسرحة العادات فى ڤولتا العليا ، رسالة جامعية باريس III ١٩٧٦ .

كونيجسون .أ .

- الفضاء المسرحى فى القرون الوسطى ١٩٧٥ .

كوزان . ت .

- أدب ومسرح المطبعة العلمية ببولونيا ١٩٧٠ .

ماتوني أو

- مفاتيح للخيال سوى ١٩٦٩ .

ماركوس س .

- استراتيجية الشخصيات الدرامية ، فى علم رموز العرض (هلبو) .

مورون ش .

- نقد نفسى ذاتى للون الكوميدى ١٩٦٤ .

ميرهولدف

- كتابات حول المسرح ، لوزان ١٩٧٣ .

باڤيسي ب .

- مسائل فى علم الرموز فى المسرح، مونتريال، مطابع جامعة الكيبك ١٩٧٦ .
- "ملاحظات حول الحوار المسرحى" ١٩٧٨ .
- جدل حول علم الرموز فى المسرح .
- قاموس المسرح، المطابع الأهليجة ١٩٨٠ .

بسكاتور أ .

- المسرح السياسى لارش ١٩٦٢ .

قدري ف .

- "فى البداية كان الفعل"، المسرح/ الجمهور (رقم ٢٤).

سيزون م .

- "الأشياء فى الخلق المسرحى" ، مجلة الميتافيزقيا والأخلاق، صيف ١٩٧٤.

سارتر جان – بول .

- مسرح المواقف ، جاليمار ١٩٧٣ .

شيريرج .

- فن المسرحة الكلاسيكية فى فرنسا ، نيزيه ١٩٥٠ .

شيرارج وروجمون م .

- نصوص فى فن الجمال المسرحى I ، II سيداسى ١٩٧٣- ١٩٧٨ .

سوريو أ .

- " المكعب والفلك " فن العمارة وفن الدراما ، فلاماريون ١٩٤٨ .

ستانيسلافسكي س .

- تكوين الممثل بايو ١٩٦٣ .

سترهلد ج .

- المسرح من أجل الحياة ، مقدمة ب . دورت . فايار ١٩٨٠ .

أوبرسفلدا .

- الملك والمهرج كورتى ١٩٧٤ .
- قراءة المسرح ، المطابع الوطنية ١٩٧٧ .
- العنصر المسرحى (بشفافات) ١٩٧٨ .

أوبرسفلدا أ . وبانوج .

- الفضاء المسرحى (بشفافات) ١٩٧٩ .

فاينشتاين .

- الإخراج المسرحى وشرطه الجمالى .

ڤارنانت ج . ب وڤيدال – ناكيه ب .

- ميثولوچيا وتراچيديا فى اليونان القديمة ، ماسبيرو ١٩٧٢ .

ڤيتاز أ .

- "النظرى والعملى فى المسرح " ديالكتيك (١٥) ١٩٧٦ .

ڤولتز ب .

- " هل يمكن اعتبار ما هو غريب نوع فى فن الدراما " ؟ الهلنسة البصرية والغريب فى المسرح الفرنسى المعاصر ، كلينكسيك ١٩٧٤ .

** أعمال جماعية وأرقام المجالات*

- هلبو أ "علم الرموز فى التمثيل" كومبلكس ، بروكسل ١٩٧٥ .
- "موليير – ڤيتاز ، كاييه مسرح لوڤان (رقم ٣٧) . ١٩٧٩ .
- الغريب والهلنسة البصرية فى المسرح الفرنسى الحديث ، كلينسيك ١٩٧٤ .

سربييري أ .

- طرق الخلق المسرحى فى ٧ أجزاء س ن رس .
- "مسرح وعلم الرموز" ، دجريه (رقم ١٣) ، ١٩٧٨ .
- "المسرح" ، الأدب (رقم ٩) .
- براتيك (رقم ١٥– ١٦)، ١٩٧٧ (رقم ٢٤) ، ١٩٧٩، المسرح مجلة الفن

(رقم١) ، ١٩٧٧ (الوجه الآخر للمسرح).

العمل المسرحى

- المسرح/ الجمهور (جنيڤليه) .

رقـم الإيـداع / ٨٨٨٢ / ١٩٩٦
دولى ٩٧٧ – ٢٣٥ – ٦٣١ – ١
مطابع المجلس الأعلى للآثار